الجّمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران
كليّة الآداب – اللّغات والفنون
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

# شعرية الخطاب الأدبيّ

## عند أبي حمو موسى الثاني

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في مشروع الأدب الجزائريّ القديم

إعداد الطّالب:
برّحمون محمّد

تحت إشراف
الأستاذ الدّكتور: مختار حبّار

السّنة الجامعيّة : 2009 - 2010

# مدخـــــل

أبو حمّو موسى الثّاني و شعريّة الخطاب

**أوّلا:** أبو حمّو موسى و أدبه

1- حـياتـــــــه

2- أدبـــــــــه

**ثانيا**: شعرية الخطاب

1- في الشعرية

2- مستويــاتـها

# أوّلا: أبو حمّو موسى و أدبه

## 1- حياته:

يتّصل نسب أبي حمّو موسى الثّاني بمؤسّس الدّولة العبد الواديّة "يغمراسن بن زيّان"، فهو أبو حمّو موسى الثّاني بن أبي يعقوب يوسف بن عبد الرّحمن بن يحيى بن يغمراسن، و هو ثالث ملوك الدولة الزّيانيّة العبد الواديّة بتلمسان.

ولد أبو حمّو موسى الثّاني بالأندلس، في مدينة غرناطة، عام 723ه، و نشأ بتلمسان مثل غيره من أبناء الأمراء، فعرف حياة البلاط، و ما تشتمل عليه من أبّهة و ترف و حفلات، و قد درس على يد أشهر العلماء، فنال من العلم حظا وافرا مكّنه من تحصيل مبادئ اللغة العربيّة و العلوم الإسلامية. يقول عنه عبد الرّحمن الجيلالي: "و كانت نشأته (أي أبو حمو) بتلمسان آخذا بحظ وافر من علم و أدب و سياسة و حزم و سداد رأي و فروسيّة، و كان شاعرا معلّقا له القصائد الغرّاء الطّويلة، فما كانت تمرّ ليلة من ليالي ذكرى المولد النّبوي الشّريف إلاّ و نظّم فيها قصيدا جيّدا"[1].

هذا المنهل العذب الذي شرب منه أبو حمو أنبته نباتا حسنا، و أهّله أن يكون مثالا للسّلطان دينا و دنيا. فقد شجّع الحركة الفكريّة و أكرم العلماء، و برّ والديه. يقول عبد الحميد حاجيات: "كان أبو حمو ذا أدب (...) فشجّع الحركة الفكريّة و أكرم العلماء و الشّعراء، و كان أيضا رجل دين و تقوى و أخلاق كريمة، بارّا بوالديه، معتنيا بتربية أولاده و تثقيفهم"[2]. هذه السّيرة انعكست مرآتها في إبداعاته الأدبيّة خاصّة النّثريّة منها. فقد ألفيناه يفتتح كتابه "واسطة السلوك في سياسة الملوك" بأهميّة الأولاد في الحياة، معتبرا إيّاهم أكبادا و رياحين الجنّة، فوجب على الآباء أن يكونوا مثل السّماء الظّليلة للأولاد.

لقد استطاع أبو حمو موسى – بفضل أخلاقه و علمه و فروسيّته - أن يبعث الدّولة الزّيانيّة بعد اندثارها، و أن يعيد لها مجدها و عزّتها رغم تضافر الأسباب لإزعاجه مرارا عن عاصمته و حمله على التجوال و التّغرّب في المناطق المقفرة النّائية سواء من الأعداء، أو حتّى من الأقارب، بل حتّى من فلذة كبده، إلاّ أنّه لم يستسلم لليأس، فقد واجه ظروف الدّهر برباطة جأش، و قاوم بني مرين بكلّ ما أوتي من قوّة. و قد تمكّن – بفضل سياسته و حنكته-

---

[1] - عبد الرّحمن بن محمّد الجيلالي، تاريخ الجزائر، ج2: 252
[2] - عبد الحميد حاجيات، أبو حمّو، حياته و آثاره: 220

من الحفاظ على عرش أجداده أكثر من ثلاثين سنة من خلال سعيه الحثيث إلى كسب الأتباع، و التّحالف مع الأنصار، و لكن دوام الحال من المحال، فمن النّاحية السياسيّة، أخذت الأحوال تضطرب في أواخر حياته، و انتشرت الفوضى في النّاحية الشّرقيّة، و عرف هزائم شديدة، خاصّة بسبب ما قام به أبناؤه من تنافس على الحكم، و تهافت على المناصب الإداريّة العليا، ممّا جعل الأمر يستقرّ لابنه "تاشفين" الذي تحالف مع أعداء أبيه المرينيين.

هذه السّيرة الحافلة بالإنجازات السّياسيّة و العسكريّة و العلميّة كانت نهايتها مأساويّة، إذ قتل أبو حمو في واقعة التحم فيها القتال بين أنصاره و أنصار المرينيين، و جاء المرينيون برأس أبي حمو إلى ابنه أبي تاشفين عام791ه، و كان قد بلغ من العمر ثمانية و ستّين (68) عاما، و فاضت روحه بين الصّخور و الأعشاب على طريقة كبار الشّعراء أمثال أبي الطّيب المتنبي، و أبي فراس الحمداني.

لا شكّ أنّ أبا حمو كان يتمتّع بشعبيّة واسعة، لما امتاز به من فضائل و خصال حميدة، و لأنّه حقّق أمنية رعيّته لمدّة طويلة، إذ خلّصها من الاحتلال المريني، و ضمن لأهلها الأمن و الرّخاء و الازدهار و هو ما جعل الثّغري[1] يمدحه بقصيدة هذه أبياتها:

ومن امتطى نحو السّماء خطر السّرى    بلغت به أقصى المنى أخطاره
و من اقتدى بخليفة الله الرضى    دين الزّمان تيسّرت أوطاره
موسى أمير المؤمنين بعده    يدنو القصي و إن نأت أقطاره
ملك تكفّل بالأمان يمينه    للآمنين ، و باليسار يساره

و لذا لم تمح الأيّام ذكراه، و لم تفتأ الأجيال المتلاحقة تذكره و توليه احترامها و مودّتها، ولم يزل هذا الأديب يحتل الصّدارة بين رجالات المغرب، و شخصياته البارزة، فهو يعدّ مفخرة لبلاده و قومه. و عليه، فنحن من الذين سنواصل ذكراه من خلال إبراز جوانب الجمال في أدبه، نثره و شعره، و التي تتجلّى في كتابه "واسطة السّلوك في سياسة الملوك"، و بعض القصائد الشعريّة التي جمعت من مصادر أخرى.

[1] ـ الحافظ التّنسي التلمساني: نظم الدّر و العقيان في بيان شرف بني زيان: 169

## 2 - أدبه:

لقد خلّف أبو حمو الثاني آثارا أدبية تنبئ عن ثقافة عربية لا يستهان بها، تعطينا فكرة صادقة عن الذوق الأدبي الذي كان سائدا في عهده بالمغرب الأوسط. و يظهر هذا من خلال آثاره النثرية و الشعرية التي سنأتي على وصفها إجمالا مركزين على ما تتميّز به من حسن الانسجام و جميل الإيقاع و رقة الألفاظ و عذوبتها.

### - نثره

"واسطة السّلوك" كتاب نثري تتخلله بعض القصائد...، و هو خطاب موجّه من أبي حمو إلى ابنه أبي تاشفين، وليّ عهده في حداثة سنّه قبل أن ينقلب على والده، يدعوه فيه إلى إتباع قواعد الكتاب حتّى يتمكّن من القيام بالمهام السّياسية و العسكريّة على أتمّ وجه.

يتناول أبو حمو موسى في كتابه هذا " دراسة القواعد التي ينبغي على الملوك مراعاتها في سياستهم و الخلال التي ينبغي لهم التحلي بها إذا أرادوا أن يحقّقوا ما تصبو إليه نفوسهم عادة من نشر السّلام و الرّخاء في بلادهم، و الفوز بالدّنيا و الآخرة، فالموضوع أخلاقي من جهة، إذ يشمل القيم الأخلاقيّة التي ينبغي للملك و لرجال حاشيته أن يتحلّوا بها، و كذا الصّفات التي ينبغي الابتعاد عنها، كما أنّه سياسي من جهة أخرى، إذ يتناول قضايا الحكم، و تدبير الملك و أعوانه لشؤون الدّولة"[1].

قسّم أبو حمو كتابه إلى أربعة أبواب: " الباب الأوّل يحتوي على نصائح عامة ينبغي على الملك مراعاتها إن كان يريد النجاح في الآخرة كالعدل وملازمة التّقوى و حفظ المال، و العناية بالجيوش"[2]. و " أمّا الباب الثّاني فيحتوي على قواعد الملك و أركانه و هي أربع: العقل و السّياسة و العدل و الاعتناء بجمع المال و الجيوش"[3]. و "أمّا الباب الثالث، فإنّه يتضمن تحليلا للأوصاف المحمودة التي يستقيم بها الملك و هي: الشّجاعة و الكرم و الحلم و العفو"[4]. و أمّا الباب الرّابع[ فقد خصّصه أبو حمو للفراسة، "و يشتمل على دراسة نفسيّة لهيئة النّاس و الاستدلال بظاهرهم و سمة وجوههم عمّا يجول في ضمائرهم، و الوسائل التي

[1] - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى، حياته و آثاره: 190
[2] - م، نفسه: 197
[3] - م، نفسه: 198
[4] - م، نفسه: 200

يمكن بها اختبارهم و الوصول إلى ما يكنّه باطنهم و خصوصا السّفراء الذين يفدون من البلدان الأخرى أو الرّسل الذين يبعثهم العدو لإبرام الصلح"[1].

و في خاتمة الكتاب، يتوجّه أبو حمو إلى ابنه ببعض النّصائح، فيحثّه على التّحلي بمكارم الأخلاق، و يرغّبه في مساعدة المسلمين في جهادهم ضدّ النّصارى بالأندلس، و أخيرا يهيب به إلى الاحتفال بليلة المولد النبوي الشريف و إلى نظم المولديات.

و قد جرى في صياغة هذه النّصائح على طريقة الوصايا التّقليدية في الأدب العربي، و تناصّ فيها مع كثير ممن قلّدهم. و قد أكثر أبو حمو من ذكر أخبار السّابقين لدعم آرائه و إقناع ابنه، و من هذه الأخبار ما يرجع إلى ملوك الفرس، نقلها الكاتب من كتاب "سلوان المطاع" لابن ظفر الصّقلي، و أخبار الخلفاء الرّاشدين و أمراء بني أميّة و بني العبّاس ورد ذكرها في كتب التّاريخ و الأدب، مثل "العقد الفريد" لابن عبد ربه، و "سراج الملوك" للطّرطوشي.

**- شعره:**

لأبي حمو الثّاني شعر جيّد، ينظّمه كلّما جاشت نفسه بالإحساسات العميقة و العواطف المؤثرة، فكان شعره سجلاّ للمواقف الحاسمة التي عاشها، و لما كان يختلج في نفسه من طموح.

لم يصلنا، حسب عبد الحميد حاجيات في كتابه "أبو حمو الثّاني، حياته و آثاره" من القصائد، و التي جمعها من كتب المؤرخين لدولة بني زيّان، مثل "بغية الرواد" و "زهر البستان" و "نظم الدّر و العقيان" إلاّ البعض منها و التي تبلغ الواحد و العشرين (21) قصيدة، تحتوي على ما يقرب الألف بيت شعري تتناول أغراضا مختلفة كالفخر و الحماسة و الرّثاء و مدح الرسول عليه الصّلاة و السّلام. و قد قيلت هذه القصائد في مناسبات خاصّة، أراد أبو حمو أن يعبّر فيها عن عواطفه، كبعض المواقف السّياسية التي كان يحقّق فيها الانتصارات، أو عندما كان يخذل من طرف أعوانه، أو عندما تخالجه ذكرى أبيه فيرثيه، دون أن ننسى الأبيات التي نظمها بمناسبة الاحتفال بالمولد النّبوي الشّريف. كلّ هذه القصائد تطفح بالرّوح الصّوفيّة، لما فيها من إعلاء للنّفس البشريّة، و السّموّ بها عن مطارح الدّنس.

---

[1] - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى، حياته و آثاره: 201

يسير أبو حمو في بناء إبداعه على نهج القدماء، كوصايا ذي الأصبع العدواني، و على نهج القصيدة العموديّة و كذا الموشّحات الأندلسيّة، و يتناصّ كثيرا مع أعمدة الأدب العربي القديم، مثل شعراء المعلّقات العشر، و المتنبّي و أبي فراس الحمداني، و البوصيري في مدح الرّسول عليه الصلاة و السلام، بالإضافة إلى القرآن الكريم و الحديث الشّريف، و الأمثال و الحكم التي نجدها مبثوثة بكثرة في نصوصه. كلّ هذا ساهم بقسط وافر في توليد شعريّة خطابه الأدبي.

على العموم، هناك خصائص عامة مشتركة بين نثره و شعره، تتمثّل هذه الخصائص في جمال اللفظ و الإطناب و البديع و الاستشهاد بالقرآن الكريم و الحديث الشرريف.

# ثانيا: شعريّة الخطاب:

## 1- في الشّعريّة:

ارتبط مفهوم الشّعريّة بفكرة عامة تتلخّص في البحث عن القوانين العلميّة و الفنية التي تحكم عملية الإبداع، أو بتعبير آخر "وضع نظرية عامة مجرّدة للأدب بوصفه فنّا لفظيا. إنّها تستنبط القوانين التي بموجبها يتوجّه الخطاب وجهة أدبيّة، فهي إذن تشخّص الأدبيّة في أيّ خطاب لغوي"[1]. أو كما يقول تودوروف "يقصد العلم بالشعرية تلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي"[2].

و معنى وضع نظريّة مجرّدة للأدب ما نستعمله من كلمات و تعابير إجرائية كشرح اللغة المحسوسة، و هي دراسة علميّة لأنّها تعتمد على التّفكير المنهجي و المنطق. يقول رومان جاكبسون: "إذا أردنا مثلا أن نشرح كلمة الوادي، تكون هذه اللغة بالنّسبة إلينا هي اللغة الهدف، و ما نستعمله من كلمات و تعابير لشرحها يكون هو ما وراء اللغة، و هذه العمليّة الثّنائية تعدّ في علم اللغة علما يعتمد ربط اللغة المحسوسة بما يقابلها في اللغة المجرّدة"[3]. وهذا ينطبق تماما و ما تبحث فيه الشّعريّة. إنّها لا تبحث في الأثر الأدبي لأنّه موجود، إنّما تبحث في الممكن فيه من خلال عمليّة الاتساع التي تصنعها الفجوة، أو ما يسمّى بمسافة التّوتّر.

[1] - حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة: 09
[2] - تودوروف، في الشعرية: 23
[3] - فاطمة الطّبال بركة، النّظريّة الألسنية عند رومان جاكبسون: 39

و الشعرية دراسة داخلية للأدب، يقول محمد القاسمي: "الشعرية هي كل نظرية أدبية تسعى إلى دراسة النص الفني دراسة أدبية، بعيدا عن المؤثرات الخارجية وفق تصوّر منهجي واضح و مفاهيم اجرائية محددة و مضبوطة (... ) و معنى هذا أنّ الشعرية هي آليات التركيب و طرق التأليف و الصياغة التي تميز أنواع الخطاب"[1].

و قد دعّم الأسلوبيون من جهتهم هذا المفهوم الذي يصنع جمال النّص الأدبي، أو ما يجعل منه عملا فنيّا، إذ نظروا إلى اللّغة في مستويين: "الأول مستواها المثالي في أدائها العادي، و الثّاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثاليّة و انتهاكها"[2]. و من هنا يميل علماء الأسلوب إلى اعتبار الانزياح حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ حتّى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو حرص الكاتب على إبلاغ معنى معيّن، و هذا ما يحدث اللّذة الفنيّة. يقول أبو العدّوس: "غايات الانزياح معظمها نفسيّة جماليّة، تهدف إلى شدّ انتباه القارئ (... ) و إضفاء صور ايجابيّة على الموضوع تعبّر عن مواطن جماليّة في النّص(...) و هذه الوظيفة الانفعاليّة التي تثيرها الشّعريّة بانزياحها عن المألوف تحدث ما يسمّى عند رولان بارث بلذّة النّص"[3].

إنّ الشعريّة من هذا المنظور تقوم على الانحراف الذي يعطي الأثر فرادته و تميّزه، ذلك أنّنا نقرأ عدّة آثار حول موضوع واحد، إلاّ أنّنا نجد أنّه لكلّ نص مميّزاته الفنيّة الخاصّة من حيث الصّياغة، صياغة الأجزاء صياغة أساسها انتقال من العادي إلى الإبداعي، كانتقالنا من الخبر إلى الإنشاء، أو انتقال حروف المعاني من مدلولاتها الحقيقيّة إلى مدلولات مجازيّة، أو ما يقع من حذف و ذكر في الجمل، أو ما يبني النص من تضاد وتقابل، أو إيجاز و إطناب...

من خلال هذه الإشارات ننتبه إلى قضية أساسيّة تكمن في العلائقيّة بين اللّغة العادية و اللّغة الإبداعية التي تنتج هذه المصطلحات النّقديّة. و هذه العلائقية هي التي تملك الدّور الفعّال في توليد الشّرارة الأدبية الموقدة من التجليات البنيويّة للشّعريّة. يقول كمال أبو ديب: "هذه المكونات و تفاعلها ضمن بنية تنبع الشّعريّة بالطريقة التي تنبعث بها الشّرارة الأدبيّة

---

[1] - محمد القاسمي، نقد و فكر: 4، 5

[2] - محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبيّة: 16

[3] - يوسف أبو العدّوس، الأسلوبيّة – الرّؤية و التطبيق : 186

علاقة بين جسمين، دون أن يكون أحدهما قادرا بذاته على توليد هذه الشّرارة"[1]. و هو بهذا يؤكّد على دور السّياق في تحديد الشّعريّة.

فالشّعريّة إذن لا ترجع إلى عنصر ما، أو إلى مجموعة عناصر دون الأخرى، ولا إلى صورة فنيّة بذاتها، أو انزياحات ما تبدو هنا و هناك في مقاطع من النّص الأدبي، بل الشّعريّة هي وليدة جميع أجزاء الخطاب الأدبي، لأنّها "وليدة التّركيبة الكليّة لجهازه، انطلاقا من الرّوابط القائمة فيه، و الضّابطة لخصائصه البنيويّة"[2]. و لذلك فان الشّعريّة تحاصر من خلال النّسيج النّوعي للخطاب الأدبي، و من خلال انتظامه بنيويّا، فتتولّد في بنيته اللّغويّة، و في أنساقه و سياقه، حيث تستحيل اللّغة ذاتها إلى دال يدلّ على نفسه، و يلغي المدلول القديم و الوضعي للكلمات، فينتصر الصّوت (الكلمات) على المعنى (الدّلالة)، و تكون الإشارة كما يرى البعض "هي مضمار لعلاقة إشكالية بين الضدين المتكافئين: المعنى المجازي و المعنى المرجعي"[3].

و في هذا السّياق يقرن النّقد الأدبي الحديث بين شعرية النص و وظائف اللغة، و يرى أنّ الشعرية تنبع "من تغلّب الوظيفة الشعرية على بقية الوظائف البلاغيّة الأخرى"[4]، إذ ينتقل الخطاب من حالة الاستعمال النّفعي أو الإبلاغي إلى حالة من الأثر الجمالي، يتلقى القارئ تأثيرا ينفعل له انفعالا كبيرا، و هذه الحالة ترتبط أساسا بوظيفة اللّغة العاطفيّة، و تكون دلالة اللغة فيها دلالة إيحائية لأنّها "تشير إلى الاستجابة العاطفية"[5]. و هذا يعني أنّ الكلام في النّص الأدبي ليس أداة إبلاغ بقدر ما هو "تركيب يستمد شعريّته من بنية و صياغة"[6].

و بقدر ما تهتم الشعرية بدراسة الصياغة اللغوية الداخلية للنص، لا تحرمه من الانفتاح على النصوص الأخرى التي تغذيه فنّيا، فتزيده جمالا. فالنص دائما بحاجة إلى ظلّه، و في "غيابه تنعدم الخصوبة الإنتاجية له"[7]، إذ أنّ النص يدرس في علاقاته الدّاخليّة كما يدرس في

---

[1] - كمال أبو ديب، في الشّعريّة: 14

[2] - عبد السّلام المسدي، النّقد و الحداثة: 38

[3] - عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة و التّكفير: 17

[4] - عبد السلام المسدي، النّقد و الحداثة: 39

[5] -جون كوهن، بنية اللغة الشعرية: 196

[6] -عبد السّلام المسدي، النقد و الحداثة: 39

[7] - كمال أبو ديب، في الشعريّة: 19

علاقاته الخارجيّة مع نصوص أخرى ساهمت في إغنائه، ذلك أنّ هذه الاختيارات "توفّر للنّص التماسك و التّناسق و التّرابط"[1].

إن اكتشاف شعرية أثر أدبي ما، سواء في زاويته الدّاخليّة أو في علاقاته بالنّصوص الأخرى يعود إلى مهارة القارئ، و تمكّنه من فك علامات الخطاب. فهو الذي يولد تلك الدّلالة النّابعة من الفجوة بين اللغة العادية و اللّغة الفنيّة، لأنّ النّص الأدبي في نظر القراءة الشعرية "وجود عائم، يتحوّل إلى حضور عندما يتناوله القارئ، فيفسّر إشاراته، و يقيم علاقات عناصره مع بعضها البعض"[2].

وحتى يحيى النص الأدبي بكل ما فيه وجب توفّر القارئ المثالي. يقول نعيم اليافي: "الأثر الفني لا يكون كاملا و لا تاما إلاّ إذا تداخلت في مكوناته و التقت في رحابه طاقتان: الطاقة الكامنة في النص، و هي حياة تعج بالحركة و الامتداد بكلماتها التعبيرية و صورها الفنية و قيمتها الموسيقية و تراكيبها البلاغية، و الطّاقة المنبثقة عن التلقي و هي حياة تتصف أيضا بالحركة و الامتداد و التقابل و لكنها تحمل حيزا من خبرات جمالية و ثقافية مختلفة تتصالح أحيانا، و تلتقي الطاقتان فتتداخلان و تتناغمان لتخلقا الأثر الفني الكامل"[3].

و هذا يعني أن للقارئ دورا فاعلا في تأسيس الدّلالة النّصيّة، باعتبار أنّ النّص الأدبي هو تحوّل دلالي مستمر لا يعرف الانغلاق، أو التمركز حول معنى ثابت. ثمّ إن الأدب لا يمكن عزله عن الحياة و عن العالم، فالحياة منبعه، و العالم مظهره، لذلك يرى البعض أنّه "إذا كان الأدب هو ما نعرفه من النّصيّة الجمالية، أو من الجمالية النّصيّة، أو من الإبداعية القائمة على تمثل العالم، ثمّ إخراجه إلى المتلقين في بناء لغوي تتحكّمه شبكة من الشّفرات و العلاقات التي لا تنتهي أبدا، إذ صفتها التّجدّد و التّعدد معا (...) فإنّ ما هذه صفته يجب أن يكون أجمل من كلّ ذلك، و ألطف، و أعمق، وأشمل، و أروع، و أبهر"[4].

للشعريّة جذور في التّراث العربي القديم، فقد رأى النقاد أن جودة النص تكمن في جودة ابتداعه و طريقة التعبير عنه من خلال جمال التصوير كالتشبيه و الديباجة، و قد ربط أبو هلال العسكري الشعرية بجودة الصياغة اللّغويّة حيث "تتفاضل النّاس في الألفاظ و وضعها

---

[1] - يوسف أبو العدّوس، الأسلوبيّة: 164.
[2] - عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة: 104.
[3] - نعيم اليافي، عودة إلى موسيقى القرآن، مجلّة التراث العربي: 96
[4] - عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد: 16.

و تأليفها و نظمها"[1]، و هو بهذا يركز على ضرورة الجدّة في الصياغة و الأبنية اللغوية و الشكل دون أن يلتفت كثيرا إلى جوهر الإبداع و المحتوى الفكري، و من هنا نجد أنّ مفهوم الشعرية لا يتعدى الأطر الشكلانية البحتة و خضوع الإبداع لأنساق تقليديّة لا تقارب مفهوم اللغة العليا.

أمّا عبد القاهر الجرجاني فيرى أنّ الشّكل وحدة و أن الصياغة و جمالياتها لا تكتمل و لا يتحقّق فيها ما يمنحها المستوى الفني إذا لم تكن مترتّبة على المعاني و على ما يقع في قلب المرء و عقله. و من ثمّ يعدّ هذا الأمر أوّل مقياس لشعرية النص، ففي أسرار البلاغة يقول: "... و في ثبوت هذا الأمر ما تعلم به أنّ المعني الذي كانت له هذه الكلم بين شعر أو فصل خطاب هو ترتيبها على طريقة معلومة، و حوّلها على صورة من التّأليف مخصوصة، و هذا الحكم – أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس، المنتظمة فيها على قضيّة العقل"[2]. فالمعنى عند الجرجاني يمثل الطّاقة التي تملي مقاييسها على الشّكل الفني و القوة المحرّكة وراء العمل الأدبي، فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا ثمّ يجعل الثناء علية فيقول: حلو رشيق و حسن أنيق و عذب سائغ، فاعلم أنّه ليس ينبئك بأحوال ترجع إلى أجراس الحروف، و إلى ظاهر الوضع اللّغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، فضل يقتدحه العقل من زناده"[3]. و بذلك، فقد ربط الجرجاني بين اللفظ والمعنى دون أن يتجاهل جانب الدّوق و الشّعور.

و الشّعريّة لم ترد في التراث العربي في حالة يتكامل فيها المصطلح مع المفهوم سوى مرّة واحدة فقط عند حازم القرطاجيني الذي تحدّث عن التّخيّل و الإغراب، و لم يفرّق بين الشعر و النثر حينما قال: "فما كان من الأقاويل القياسيّة مبنيا على تخيّل و موجود في محاكاة فهو يعدّ قولا شعريا"[4].، و هذا يعني الغرابة في العلاقات داخل النص لتستعيد اللّغة ديناميّتها.

---

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين: 58.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: 03.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 408.

[4] - حازم القرطاجيني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 81.

## 2- مستوياتها:

### 1- شعرية اللّفظ:

يتعامل النّاص مع اللّغة بمستويين: مستوى نفعي تواصلي، و مستوى فني جمالي. في المستوى الأخير توظّف اللغة توظيفا جماليا، يستند إلى أساليب الصنعة الفنية. وقد تعامل النّقد الأدبي ، قديمه و حديثه، مع المستوى الفني للغة مهملا المستوى التواصلي النفعي، اذ يرى بعض القدماء أنّ شروط الصناعة اللفظية و المعنويّة تتحدّد في اختيار اللفظ، وإحكام الصّنعة و التّأليف، فيقول: "فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ و إحكام التّأليف أكيدة جدّا"[1]. و في هذا القول تأكيد على علاقة الاختيار بجمال النّص، بحيث أنّ النّاص يعمد في صناعة النّص الى الاختيار الواعي لأدواته التّعبيريّة من المعجم اللّغوي، ثمّ تركيبها تركيبا جماليا يتفق و قواعد اللغة، و ينحرف عنها حسب قواعد الاستعمال[2].

و الاختيار، أو العلاقات الاستبداليّة هي علاقات إبدال بين الوحدات اللغوية القادرة على القيام بالدّور نفسه، أي بين ألفاظ و علامات يمكن إبدالها فيما بينها. و الإبدال بذلك هو عمليّة انتقاء و تخيّر يقوم بها النّاص وفق المواقف، لأنّ عملية الاختيار تتصل اتّصالا وثيقا بعملية التّلقي من جانب القارئ، في جانب القبول أو النّفور. و قد أومأ عبد القاهر الجرجاني إلى دور اللفظ، و إمكانات اختياره، و لكن في إطار عملية النظم، حيث يقول: "و هل تجد أحدا يقول: هذه اللفظة فصيحة إلاّ و هو يعتبر مكانها من النظم، و حسن ملاءمة معناها لمعنى جارتها، و فضل مؤانستها لأخواتها؟ و هل قالوا: لفظة متمكنة و مقبولة، و في خلافه قلقة و نابية و مستكرهة، إلاّ و غرضهم أن يعبّروا بالتّمكن عن حسن الاتفاق بين هذه و تلك من جهة معناها، و بالقلق و النبو من سوء التّلاؤم، و أنّ الأولى لم تلق بالثانية في معناها، و أنّ السّابقة لم تصلح أن تكون لفقا للتالية في مؤدّاها"[3].

إن التراث النقدي العربي يزخر بالمقولات و النّصوص التي تؤكّد أهميّة عنصر الاختيار، لأنه عنصر يوفر للنص التماسك و التناسق و الترابط. إذ إنّ الاختيار العفوي غير المدقق و غير المنتقى بعناية يمكن ألاّ يحقق الغاية المنشودة منه، وعلى هذا الأساس تصبح

---

[1] - حازم القرطاجيني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 169.
[2] - عبد السّلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبيّة: 26.
[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 91.

عملية الاختيار عملية جوهرية في تحقيق عنصر الفهم و الإفهام، الذي هو لب البلاغة القديمة، و جوهر عملية التلقي في الدراسات الحديثة التي تتصل بعلم الأسلوب.

و مما سبق، يتبيّن أنّ قيمة اللفظ تتحدّد اختيارا و تأليفا معا في السّياق و ما ينشأ منه من علاقات و وظائف. يؤكّد هذا المسعى ما يذهب إليه البعض من أنّ "الكلمة تؤسّس وظيفتها بعلاقتها وبمجاورتها لما سبقها، و ممّا لحقها من كلمات"[1]. فالاختيار الذي يحقق للفظ شعريّته لا يستقيم إلاّ في سياق، ففي السياق تخلع الكلمة المفردة رداءها الباهت لتغدو شحنة من العواطف الإنسانية و المشاعر النابضة بالحياة، إضافة إلى ما قبلها من معنى عقلي مجرّد[2].

و هذا لا يعني أنّ اللفظة تفقد رمزيتها أو إشعاعها الذي كان لها من قبل، ولكن يعني أنّ اللفظة تكتسب أوصافا و خصائص فنّية لم تكن لها من قبل، و ذلك بفضل السياق، و لا يعني أيضا أنّ عملية الإبداع تضفي مزيدا من الإيحاء على هذه المفردات، الأمر الذي يؤكّده منير العكش حين يقول: " إنّه لفرق كبير بين استغلال الإيحاءات التي تثيرها المفردات من خلال عملية الإبداع، و بين قصر عملية الإبداع على إيحاء المفردات. فالتجربة الجمالية لا تعني أبدا أن يتناول متعاطوها هذه المفردات بشكل لازب، كأنّه يشك في قدرة تجربته على أن توحي بالجمال دون هذا السمسار، فيتّخذ هذه اللافتة اللغوية وسيلة للتّأكيد السّاذج، تماما كما يحلف التّاجر بأغلظ الإيمان لترويج بضاعته"[3].

و لذا يمكن القول أنّ الدّلالة الفنيّة، أو دلالة المعنى هي دلالة السّياق، و وليدة الاستعمال, و من ثمّ فإن الكلمة "ليست شيئا، بل واسطة متحرّكة أبدا، و متغيّرة أبدا، خاصّة بالتعامل الجواري. إنّها لن ترضى أبدا وحدها شكلا من أشكال الوعي"[4]،فدلالة اللّفظ متحدّدة، و كذلك هي أبدا، ما دام اللفظ مستخدما في سياق.

من أبرز خصائص اللفظ الانحراف أو العدول، أو الانزياح الذي هو مظهر من مظاهر الخطاب الأدبي، به تتحدّد شعريّته، و الانحراف هو "انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللّغة من كونها انعكاسا للعالم و تعبيرا عنه أو موقفا منه إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر،

---

[1] - عبد الله الغذّامي، الخطيئة و التّكفير: 36.
[2] - محمد زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي بين القديم و الحديث: 305.
[3] - منير العكش، أسئلة الشّعر في حركة الخلق و كمال الحداثة و معرفتها: 15.
[4] - ميخائيل باختين، شعريّة دستويفسكي، ترجمة: جميل ناصيف التكريتي: 255.

ربّما بديلا عن ذلك العالم"[1], فالانحراف سمة أسلوبية تعكس الخصوصيّة و الفرادة، لأنّ الأسلوب أسلوب الكاتب هو الذي يجسّد هذه الصفة الانزياحية، فهو يكشف – كما يرى البعض "روعة الكاتب وطقوسيته، إنه سجنه و عزلته ، العنصر الذي لا يحده التعقل ولا الاختيار الواعي"[2].

يكون الانحراف على مستوى الدلالة، حيث أنّ الدلالة الظاهرة تحيل عن الدلالة الخفيّة، فالكلمة هي مجرّد علامة على دلالة مخبوءة، بما تحدثه من إيحاء لا يطفو على سطحها و لكنّه يختبئ في مساربها[3]، و تكون لدلالة المطابقة و لدلالة الإيحاء نفس المرجع و لا تتعارضان إلا على المستوى النفسي ، فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقلية ، ودلالة الإيحاء تشير إلى الاستجابة العاطفية"[4]. إذ أنّ الكلام في حدّ ذاته ضربان: ضرب تواصلي (نفعي)، و ضرب فني (أدبي). ففي الضرب الثاني تتحقّق الشعريّة، بما يحصل من انحراف عن المألوف في القواعد، و فيه تتحقّق الدلالة الفنيّة التي هي نتاج الصياغة و علاقة الكلم بعضه ببعض، و وليدة الفكر و الإحساس، و كلّ ما ينشأ عن النظم من صفات و خصائص و مزايا[5].

و قد تناول عبد القاهر الجرجاني هذه المسألة بوعي جمالي، حيث يقول: " الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل به إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، و ذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد – مثلا – بالخروج إلى الحقيقة فقلت: خرج زيد (...)، و ضرب آخر أنت لا تصل إليه بدلالة اللفظ وحده و لكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثمّ تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. و مدار الأمر على الكناية، و الاستعارة و التّمثيل"[6]. بل هناك أشكال أخرى للانحراف كالالتفات، و التقديم و التّأخير، و غيرها كثير ممّا يعدّ مظهرا من مظاهر استخدام اللّغة.

و يكون الانحراف، أيضا، على مستوى اللفظ، أو المجاز، لأنّ المجاز هو في حدّ ذاته انحراف باللفظ من المستوى العادي للغة إلى المستوى الفني. و لذلك كان المجاز مظهرا

---

[1] - عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتّكفير:36
[2] - رولان بارت ، الدرجة الصفر للكتابة : ترجمة: محمد برادة:13.
[3] - عبد الله محمد الغذامي، مرجع سابق: 20.
[4] - جان كوهن ، بنية اللغة الشعريّة: 196.
[5] - محمد زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي بين القديم و الحديث: 325
[6] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 285

للشّعرية، و هذا ما يؤكّده عبد القاهر الجرجاني، إذ يرى أنّ الكلام الفصيح ينقسم إلى قسمين: قسم تعزى فيه المزيّة و الحسن فيه إلى اللفظ، و قسم يعزى فيه ذلك إلى النّظم. فالقسم الأوّل: الكناية و الاستعارة و التّمثيل الكائن في حدّ الاستعارة، و كلّ ما فيه على الجملة مجاز و اتّساع، و عدول باللّفظ عن الظّاهر. فما من ضرب من هذه الضروب إلاّ و هو إذا وقع على الصواب، و على ما ينبغي أوجب الفضل و المزيّة"[1]. فالانحراف الأسلوبي أو العدول باللّفظ عن الظّاهر هو سمة أسلوبيّة يتّصف بها النّص الأدبي.

و الحق أنّ الصورة البيانية عموما بوصفها انحرافا أسلوبيا، لا تستمد قيمتها الجمالية، ولا قدرتها على إحداث الأثر الفني إلاّ و هي موظّفة و مستخدمة في سياق،لأنّ السّياق هو الذي يجدّد صورتها الباهتة، و يجعلها أكثر نضارة و تأثيرا و جاذبيّة[2].

تتأسّس إذن، مقولة الاختيار على عدّة عناصر،أوّلها: إنّ عملية الاختيار متصلة باللّفظ المفرد و انتظامه في العبارة فيما بعد، و ثانيها: إنّ عنصر الاختيار لا ينظر إلى اللّفظة خارجة عن السّياق، و إنّما داخلة فيه، و ثالثها: إنّ عملية الاختيار يجب أن تكون أليق بموقعها و أحق بالمقام و الحال، و هو ما وضّحه الجاحظ في قوله: "و أنّ البيان يحتاج إلى تمييز و سياسة، و الى ترتيب و رياضة، والى تمام الآلة و إحكام الصّنعة، و إلى سهولة المخرج و جهارة المنطق، و تكميل الحروف، و إقامة الوزن"[3].

خلاصة القول في الاختيار هو حسن انتقاء اللفظة المفردة انتقاءا موسيقيا يقوم على سلامة جرسها ، و انتقاءً معجميا يقوم على ألفتها، و انتقاءً إيحائيا يقوم على الظلال التي يمكن أن يتركها استعمال الكلمة في النّفس، و كذلك حسن التناسق بين الكلمات المتجاورة تآلفا و تناسبا.

## 2- شعرية التّركيب:

احتلّ التّركيب مكانة أساسيّة في البحث عن شعريّة الأدب، لأنّ شعريّة الخطاب الأدبي لا يمكنها أن تتحقّق بمعزل عن جهازه اللّغوي كلّه، فهي كما يرى البعض "وليدة تركيبة لغويّة ، أي وليدة ما ينشأ بين هذه العناصر من أنسجة متنوّعة و متميّزة"[4]، و لذلك فان الشعرية

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 382 - 383
[2] - فرانسوا مورو، البلاغة: مدخل لدراسة الصّورة البلاغيّة، ترجمة: الولي محمد، جرير عائشة: 61.
[3] - الجاحظ، البيان و التّبيين،ج1: 14.
[4] - عبد السّلام المسدي، النّقد و الحداثة: 38.

ثمرة البناء النّصي كلّه، حتّى و إن بدت في جزء من أجزائه، أو في مقطع من مقاطعه. إنّها وليدة العلاقات و الرّوابط القائمة في جهازه.

و على هذا الأساس،وجدنا الدّراسات الأسلوبيّة و اللغويّة بعامة تعنى بالتّركيب، لأنّ الشعريّة عندها تكمن في البنى اللغوية التي تؤدي دورا أسلوبيا، منبّهة إلى مقاصد الكاتب، دون تلك التي تظل في مستوى الإبلاغ[1].

لقد حاول النقد العربي اكتناه الشعريّة إلاّ أنّ هذه المحاولة ظلّت في أغلبها مجرّد وصف خارجي للنّص، لا تسبر ما ينشأ داخله من علاقات، و لا تشرح الآليات التي تشتغل وفقها الأجزاء. فالنّص يجب أن يكون كلاما "دمث المباني و المتاني أيضا، رقيق الحواشي، مطّرد السّياق، حسن الاتفاق، متسق النظم، معتدل الالتئام، مستمرّ الرّصف، معتدل البناء"[2]. فهذه أوصاف للنّص و ليس اكتناه لخصائص التّركيب، أو لآليات الجهاز اللغوي. و قد نظر إلى النّص الأدبي على أنّ " أوّل ما يحتاج إليه القول أن ينظّم على نسق، و أن يوضع على رسم المشاكلة"[3].

نجد أنّ نظريّة النظم قد تعاملت مع مستوى التّركيب بوعي، و نزّلته منزلة الوظيفة من حيث أنّها قامت على فكرة العلاقات بين أجزاء البناء اللّغوي، أي بين الكلمات في تركيبها الجمالي أو التّركيبي، و كيف يتفاوت إبراز المعنى و تصويره حسب تفاوت هذه العلاقات، وتعدّد أحوالها، و كلّما كانت العلاقات بين الكلمات محكمة النّسيج، متّسقة، متناسبة،بلغ الأسلوب شأوا عظيما من التّفنّن و الإبداع"[4].

فاللّغة حسب نظريّة النّظم هي نسق من العلاقات و الوظائف لا مجموعة من الألفاظ، إذ أنّ الأصل في اللّغة ، التأليف القائم على وجه مخصوص من التّركيب و الصّياغة، و ذلك ما يذهب إليه عبد القاهر الجرجاني، حيث يقول: " الألفاظ لا تفيد حتّى تؤلّف ضربا خاصا من التّأليف، و يعمد بها إلى وجه دون وجه من التّركيب و التّرتيب "[5].

إنّ مفهوم عبد القاهر الجرجاني للتّركيب نابع من فلسفته اللغوية و الجمالية، فالجمال في تصوّره، لا يكمن في اللّفظ وحده، و لا في الصّورة وحدها، و لا في أيّ عنصر بنائي خارج

---

[1] - علي العش، مساهمة في التعريف بالسّيميائية الأدبية، الحياة الثقافيّة: 37

[2] - قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ: 312 – 313.

[3] - المبرّد، الكامل في اللغة و الأدب، ج2: 335.

[4] - فتحي أحمد عامر، من قضايا التّراث العربي: 190.

[5] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: 04.

النّظم و السّياق، بل يكمن الجمال، عنده، فيما ينشأ من علاقات بين الأجزاء ، و ممّا يعزّر ذلك ما يذهب إليه البعض من أنّ الجمال عنده لا يكون في المفردات، و لكن في المركّبات، و هو في هذه المركّبات يتمثّل في علاقات المفردات فيما بينها، و علاقات بالكلّ، فتجمل حين تكون هذه العلاقات حسب مقتضيات العقل، و تقبح حين تخالفها"[1].

و لذلك ليس هناك أسبقيّة لأحد العناصر البانية على بقية العناصر الأخرى، بل هناك تفاعل و ترابط بين الأجزاء، لأنّ ما يهمّ في اللغة، حسب عبد القاهر،ليس الألفاظ و لكنّه الروابط التي تنشأ بين الأشياء عن طريق الأدوات اللغويّة.

و للنّحو مكانة أساسيّة في نظريّة النّظم، فهو ذلك النّحو الذي يتلبّس بالفكرة، و يفرّق بين المعاني المختلفة، و هو كذلك الوسيلة إلى المعاني، فضلا عن كونه المعيار الذي يعرف به صحيح الكلام من سقيمه[2].فقد درس عبد القاهر الجرجاني فكرة القالب أو المعيار، و أصبح النّحو عنده نحوا بلاغيا، و بلاغة نحويّة، يمتزج بالمعاني، و يتفاعل معها، فلذلك يرى البعض أنّ الجرجاني قد بعث في النّحو "دفء اللذة الشعوريّة و العقلية معا، و أخضعه لفكرة النّظم، و أخضع فكرة النّظم إليه. و أصبح النّظم الذي يرتبط بالنّحو، أو النحو الذي يرتبط بالنّظم مباحث في الأسرار البلاغية التي تدقّ في جاذبيّتها، و تخلق في تصوّرها حتى تصل إلى أرفع مراقي البيان، و ذلك هو الإعجاز الذي أذاب فيه الرّجل عصارة أيّامه و لياليه"[3].

و الأساس في التّركيب هو معاني النّحو أي الوجوه و التذوق، والأشكال التعبيرية المختلفة التي تتيحها اللغة للنص، وهي كثيرة لا تحدها غاية، منها " التقديم و التأخير الحذف و التلميح و التكرار و الإطناب..."[4]. ومهارة الناص في هذا المجال إنما تمكن قدرته على الاختيار ثم الاستخدام, بما يكشف عن المعاني من جهة الموقف و السياق الاجتماعي و الدلالة النّفسية. و في هذا يقول عبد القاهر الجرجاني: " و إذا عرفت أنّ مدار أمر النّظم على معاني النّحو، و على الوجوه و الفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أنّ الفروق و الوجوه كثيرة، ليس لها غاية تقف عندها، و نهاية لا تجد لها ازديادا بعدها"[5]. و ما المعاني

---

[1] ـ عز الدّين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربي: 239.
[2] ـ السّيد أحمد خليل، المدخل إلى دراسة اللّغة العربيّة: 56.
[3] ـ فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي: 190.
[4] ـ صلاح رزق, أدبية النّص: 215.
[5] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 231.

في هذا النّص إلاّ الألوان النفسية المتباينة التي تدرك من التركيب الذي يجعل اللغة فضاء حيّا مليئا بالصّور والمشاعر[1].

تنهض الدّلالة النصية، إذن، على التركيب، بحيث تكون العلاقات النحوية هي المجاز الأساسي إلى ما يحتوي عليه التركيب من أسرار بلاغية مخبوءة بين ثناياه. و لذلك كان دور التّركيب أساسيا في إنتاج الدّلالة، إذ يرى البعض أنّ النظم " لا ينبع من خارج التركيب، بل من داخله. و مهمة الدّارس هي كشف الامتداد الداخلي و أثره في خلق العلاقات بين المفردات. ومراقبة التفاعل النحوي داخل الجملة هو الذي يقدم لنا الدلالة الفنيّة"[2]. و في ضوء العلاقة بين التركيب و النحو ينكشف أمر الدّلالة الفنية.

## 3-شعريّة الإيقاع:

يتميّز النّص بخصائصه الصّوتيّة، و بمظهره الإيقاعي الذي ينتشر في كل جزء من أجزائه، ذلك أنّ الإيقاع "لا يقتصر على الصّوت؛ إنه النظام الذي يتوالى، أو يتناوب بموجبه توتّر ما (صوتي أو شكلي)، أو جو ما (حسّي، فكري، سحري، روحي)، و هو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل)، فهو، إذن نظام أمواج صوتية و معنوية و شكلية، ذلك أنّ للصّورة ايقاعها"[3].

فالإيقاع عنصر بنائي رئيس بدءا من الحركة إلى الحرف، فالكلمة، مرورا بالجملة إلى العبارة، وانتهاءً بالجهاز النّصي بأكمله؛ حيث أن العبارة "تتركّب بين وزن هو النظم للشعر، و بين وزن هو سياقة للحديث، و كلّ هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، و صورة حسنة أو قبيحة، و تأليف مقبول أو ممجوج، وذوق حلو أو مرّ"[4].

و الإيقاع الذي هو تناسب الأجزاء وتآلفها بحسب التوحيدي، هو سمة لجمالية النص الأدبي الرفيع. وليس في ذلك فرق بين نثر فني رفيع، وشعر فني رفيع. فالإيقاع من صميم اللغة العربية، ومن أبرز خصائصها. والإيقاع كما يرى البعض "لا ينبغي أن يخلو منه كلام فني قح، إلاّ أنّنا لا نميّز بين الشعر الحق،والنثر الأدبي الحق أيضا. فكلاهما شعر أو شيء

[1] - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث: 308 .
[2] - محمد عبد المطلب، النحو بين عبد القاهر الجرجاني و تشومسكي: 30
[3] - خالدة سعيد، حركيّة الإبداع (دراسة في الأدب العربي الحديث ): 41.
[4] - أبو حيّان التّوحيدي، الإمتاع و المؤانسة: 138 – 139.

كالشعر"[1] . وإذا كان الإيقاع صفة النص الأدبي الرّفيع، فإنّه لا يقتصر على جزء دون الآخر، بل يسري في أنسجة جسد النص كله، وفي مختلف حقول دلالاته أيضا"[2].

تتمركز خصائص الصوت في مظهرين: مظهر اللفظ، و مظهر المعنى؛ أي إن الإيقاع ينهض على خاصية صوتية و أخرى معنوية.

أما خصائص اللفظ، فإن الإيقاع يرجع فيها إلى بعض خصائص العبارة، و التي تشكل قانونا للإيقاع، و قد أجملها قدامة بن جعفر في قوله: "و أحسن البلاغة الترصيع، و السّجع، و اتساق البناء، واعتدال الوزن، و اشتقاق لفظ من لفظ، و عكس ما نُظِم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، و إيراد الأقسام موفورة بالتّمام ، و تصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحّة التّقسيم باتفاق المنظوم، و تلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، و المبالغة في الوصف بتكرير الوصف، و تكافؤ المعاني في المقابلة، و التّوازي، و تمثيل المعاني"[3].

لقد أجمل نص قدامة السّابق الذكر كل القوانين التي ينهض عليها الإيقاع في النص الأدبي من خصائص شكلية تتعلق باللفظ كالسجع و الجناس، وما يفصل بينهما من ضروب الصنعة في المشاكلة و المجانسة، ممّا يشكّل النّظام الصّوتي. فهذه الخصائص هي نظام صوتي و دلالي، و قناة توصيل متميزة بقوة التأثير و الإيحاء. و بذلك كان النظام الصوتي في النص الأدبي إحدى صور شعريّته[4].

و قد تفطّن الجاحظ إلى قيمة النظام الصّوتي الفنية و الدلالية، مبينا أثر ذلك في المتلقي، حيث يقول: "قيل لعبد الصّمد بن الفضل بن عيسى الرّقاشي: لم تِؤثر السّجع على المنثور، و تلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إنّ كلامي ، لو كنت لا آمل فيه إلاّ سماع الشّاهد لقلّ خلافي عليك، و لكني أريد الغائب و الحاضر، و الرّاهن و الغابر، فالحفظ إليه أسرع، و الآذان لسماعه أنشط، و هو أحقّ بالتّقييد"[5]. فالصّوت يخلق الإثارة و الاستجابة.

إنّ النظام الصوتي في النص الأدبي يقوم على التّوازن الصّوتي الذي تخلقه الأشكال الصّوتيّة المختلفة من جناس و سجع، و غيرها من ضروب التّشكيل اللفظي. و إذا ما توفّر

---

[1] - عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري :09.
[2]- يمنى العيد، في معرفة النص :101.
[3] - قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ: 140.
[4] - رابح بوحوش، البنية اللغويّة للبردة: 80.
[5] - الجاحظ، البيان و التّبيين، ج2: 287.

التّوازن الصوتي في النص، فان ذلك سيضفي على العمل الأدبي رونقا، و يكون عاملا من عوامل حسنه"[1].

فالمراوحة بين ضروب الجناس و السّجع، و ما يتصل بهما من خصائص صوتيّة، ينشئ المفاجأة، و يوقظ النّفس، و يحرّك المشاعر بما ينجم عن ذلك من كسر للرّتابة، و تنويع التّشكيل و الأداء. ذلك أنّه في مقدور النّص الأدبي "عن طريق الازدواجية اللفظيّة أن يفجِّر إيقاعات خاصّة ما كان ليستطيعها اللفظ منفردا"[2]. فالتّنوّع في التّشكيل اللفظي و تكراره بانتظام هو منبع الإيقاع الدّاخلي في النّص الأدبي.

أمّا الخاصية المعنويّة، فان الإيقاع يرجع فيها إلى ما أطلق عليه إيقاع الملحوظ، و نعني به: "مظاهر التكرار التي و إن لم يكن لها دور إيقاعي فيزيائي محسوس، فلا تخلو من الأثر الإيقاعي النّفسي المعقول، (كتعاقب الليّل و النهار)، و المطابقة و المقابلة بين الكلمات والمعاني، و الجمل و الصور، والأشكال البانية ذات الأبعاد المختلفة في المنظوم و ربّما في المنثور أيضا"[3].

و قد اصطلح البعض على هذا النوع من الإيقاع الدّاخلي باسم "التكافؤ"، و يعني عندهم: "التّوازن في المعاني، فهو من نعوت المعاني كما يقول قدامة. و التّكافؤ عنده ( أن يأتي الشّاعر بمعنيين متكافئين. و يريد بقوله متكافئين في هذا الموضع متقاومين إمّا من جهة المصادرة، أو السّلب و الإيجاب، أو غيرها من أقسام التّقابل"[4]. و يعني بذلك كل أشكال التّوازن في المعاني من موافقات و مخالفات كالطباق و المقابلة و التقسيم، و الصور البيانية من تشبيه و استعارة وكناية و غيرها.

و يؤدي هذا النمط من التوازن إلى إحداث الإيقاع الدّاخلي من خلال إيجاد التوازن بين الوحدات اللّغوية من جهة، و بين تركيب المعاني و التوازي في التركيب من جهة أخرى[5]. فقيام النّص على المخالفة و الموافقة، أو التناقض في التركيب، لا محالة، يضفي التّناسب و يحقّقه، لأنّ الطّباق و المقابلة يجسِّدان عنصر الإيقاع المعنوي[6].

---

[1] - عز الدِّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: 228
[2] - نسيم الهادي، إيقاع اللّغة و لغة الإيقاع، نقد و فكر، 41
[3] - مختار حبّار، الشّعر الصّوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي و وظيفته: 28.
[4] - عز الدين إسماعيل، م، سابق: 230.
[5] - توفيق الزيدي، مفهوم الأدبيّة: 217
[6] - محمّد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبيّة: 217.

لا ينفصل الإيقاع الداخلي عن الدّلالة باعتباره حركة تنمو في أنسجة النّص الأدبي، فتولّد الدّلالة[1]؛ و باعتبار أنّ الكلمة صوت و معنى في الآن نفسه، و كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطا لا يقبل الفصل أو التّجزئة. و هذا الانسجام بينهما هو الذي يوحي بالعاطفة و الشّعور[2].

فالإيقاع الدّاخلي يعكس التّجربة الفنيّة، و يعبِّر عنها لاتصاله بالوحدات و المشاعر والعواطف. و ينبغي ألاّ يُنظَر إلى الإيقاع من الزّاوية الصّوتيّة وحدها، بل ينبغي أن يُنظَر إليه من الزّاوية الدّلالية، لأنّه يقتضي علاقة دلاليّة بين الوحدات التي تنظّمها[3]. و من ثمّ، فان الإيقاع – بوصفه مظهرا من مظاهر التكرار– يرتبط بالانفعالات، يصوِّر و يسلّط الضّوء عليها.

و هكذا، فالحديث عن الجانب الإيقاعي يندرج ضمن الحديث عن السياق الذي يكحّ على خلق التوازن في الإنشاء الأدبي، و هو توازن يركّز على العلاقة بين اللفظ و المعنى. و ما يستعي الانتباه هو أنّ ضروب التناسب الإيقاعي كثيرة لا يمكن حصرها لأنّها تمنح هذا الإنشاء الطّابع الجمالي، و تجعل المدركات الحسية تتذوّقه فتتقبل ما كان متوازنا معتدلا و تمجّ ما كان رذيئا مضطربا. يقول عز الدين اسماعيل: "الإيقاع هو التلوين الصّوتي الصّدر عن الألفظ المستعملة ذاتها"[4]

و يفهم مما ورد من كلام عن تناسب الإيقاع و توازنه أنّ النّقاد حاولوا ما استطاعوا إدخال الإيقاع في نظرية المعنى، و المواءمة بين اللفظ و المعنى و استخلاص أنّ المعاني يجب أن تقود المتكلم إلى طلب الكلمات و اختيارها، لأنّ الألفاظ لا تقصد لنفسها و إنّما يؤتى بها للتّدليل على المعاني.

## 4-شعريّة الأخذ ( التّناص):

النّص الأدبيّ تراكم معرفي يتراوح بين النّظام والفوضى, يقوم على عـــــــــلاقة الحوار من خلال التّأثر والتّأثير، " فكل كاتب يتجه نحو الكتابة الإبداعية – بالضرورة – في سياق قراءته لنصوص أدبية لها حضورها المميّز، و كنموذج إبداعي فيما يفتح من

[1] - يمنى العيد، في معرفة النّص: 105.
[2] - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث: 235 – 236.
[3] - جون كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة: 209.
[4] - عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد الحديث: 367

آفاق و مناخ جديد في فضاء المشهد الأدبي من حيث الرؤية و الصورة و البناء و الجمالية و الموسيقى..."[1]

هذا الحوار بين النّصوص ,أطلق عليه في الشّعرية جامع النّص, إذ ليس النّص هو موضوع الشّعرية، بل جامع النّص؛ أي مجموع الخصائص العامّة أو المتعالية الّتي ينتمي إليها كلّ نصّ على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات, وصيغ التّعبير, والأجناس الأدبيّة "[2], أي اللّغة وعلاماتها النّحوية والصّرفية, وكذا البلاغة وانزياحاتها ,ثمّ هجونة الأجناس الأدبيّة من شعر ونثر.

جامع النّص له عدّة تسميات تراثية ؛مثل: " الأخذ ، والاحتذاء، والتّضمين، والاقتباس والاستشهاد، والحلّ والتّلميح..."[3] ويعتبر أداة إجرائيّة في المفهوم الحداثيّ لنقد النّصوص ، وذلك بإيجاد أوجه التّشابه , وأوجه الاختلاف بينها ، وله عدّة مفاهـــــــيم مثل :التّناص،والحوار, والتّعالي النّصيّ،و تداخل النصوص . بفضل هذا الإجراء نفهم الخطابات, ونعثر على مكامن الجمالية فيها .

و التّناص كمفهوم إجرائيّ ابن شرعيّ لجوليا كريستيفا ، وقد سطّرت أبعادا ثلاثة للنص: أوّلا : البعد الكرافيّ. ثانيا : البعد الوظيفيّ. ثالثا : البعد الدلالي[4] .وقد جاء بعدها الكثير من النّقاد ؛أمثال: رولان بارت ، جيرار جينيت . هذا الأخير يؤسّس للشّعريّة الحديثة التي تدرس النص مغلقا ومفتوحا يقوم على " التّشابك والتّداخل في علاقات من المجاورة والتّعارض والتناقض" [5].

ليس تتبّع مفاهيم التّناص قديما وحديثا هو مبتغانا ، إنّما هدفنا هو تتبّع مواطن تواجده على مستوى اللّفظ والتّركيب والدّلالة والصّوت ,وكيف ساهم في إنتاج شعرية الخطاب الأدبيّ ، ذلك أنّ اصطدام القارئ المتمرّس بنصوص غائبة، لا يهمّه فقط إرجاعها إلى أصولها بطريقة وصفيّة , بل يهمّه الغوص نحو العمق لاكتشاف الطّرائق الّتي حقق بها النّص أدبيّته. وفي هذا الإطار ، سنعاين ثلاث إجراءات أساسيّة تساعدنا

1- محمد طه حسين، التناص في رأي ابن خلدون، نقد و فكر: 10
2- جيرار جينيت، جامع النص: 94
3- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، 434 / 435
4- جمال مباركي، التناص و جمالياته، 124
5- م، نفسه: 138

منهجيّا على تتبّع مظاهر الشّعرية في الخطاب الّذي سندارسه ، إنّها: أسلوب التّعضيد ، وأسلوب التّعارض ، وأسلوب الإيقاع.

فالتّعضيد هو أن يتمثّل الأديب نصوص غيره إلى حدود المطابقة لغة وأسلوبا ودلالة من أجل تمطيط المعنى, وإحداث الإيقاع. و هو يقوم على التّبجيل والاحترام والوقار. فالتّبجيل نجده في المدائح النبويّة، حيث يبجّل الشّاعر من يمدح النبيّ (ص), والاحترام يكون في اختلاف المقصديّة ومحاكاة الأنموذج ,وأمّا الوقار فهو السّير في درب الآخر من دون الرّغبة في تثبيت فكرة أو التّحاور معه[1]

وهذا الإعجاب يكون بواسطة تقليد الأنموذج بغية إكساب نصّه الأصالة الأدبيّة، ذلك "أنّ العلاقة مع الأنموذج تتطلّب نوعا من الاحترام للفضائل التّربويّة للقدماء, وليس خضوعا مطلقا لها, ويغني الماضي الحاضر, ويتمظهر على شكل طبقات في اللّغة والتّراكيب، ويعتبر الأدب من وجهة النّظر هذه وكأنّه تاريخ مستمرّ لا يشكّله أفراد ، بل عصور متتابعة[2] ,ونفهم من هذا أنّ الإعجاب ليس مفهوما معجميّا ,بل هو مصطلح نقديّ يقوم على احترام الدّال أو المدلول أو هما معا .

إذا كأن التّعضيد قائما على الإعجاب, فإنّ المعارضة عكس ذلك, إنّها محاكاة الأنموذج ثمّ الانحراف عنه ,إمّا زيادة أو نقصانا أو سخرية ,إنه في أبسط تعريف تبنٍّ, ثمّ تجاوز. وتحدث هذه العمليّة من خلال اشتراك الأديبين في إرث مشترك مثل: " البحر والقافية[2] والموضوعة, ولكنّهما يختلفان في بعض مكوّنات الموضوعة, وقد يختلفان في البحر والقافية. وعليه يقلب الأديب المعنى أو يناقضه من خلال السّخرية منه و مناط السّخرية هو الجانب الفنّيّ وحسن الأداء وليس التّساب. "[3].وقد نجد له طريقة أخرى مثل " الحبّ الدّنيويّ وتطبيقه على موضوع الحبّ الإلهيّ"[4].

هذا التّجاوز ، يحدث بنيويّا من خلال الانزياح عن المعيارمثل:" طريقة السرد ، وتركيب الشخصيات, والموضوعات "[5] أو عن طريق الهجونة النّصوصية كتعديل في

---

1- محمّد مفتاح، دينامية النّصّ:85
2- تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب ، تر: د/ نجيب غزاوي : 89
3- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم : 177
1- آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصّوفي: 311
2- م، نفسه: 311
3 - يوسف اسماعيل، المقامات ( مقاربة في التّحولات و التبني و التجاوز ): 91

طريقة الكتابة ومن ثمّة فرضيّة القراءة ضمن تنافر المواد التي تشكّله ,ويحدث هذا من خلال " الجمع بين أقوال عدّة ، وسياقات عدّة ، وأصوات عدّة, غير أنّ هجونة نصّ التّناص تسمح بالقراءة في مستوى أخر ضمن تنافر المواد التي تشكّله ، كما تسمح بالعودة إلى خطابات مختلفة "[1].

أمّا الإيقاع ، فهو من أبرز وظائف التّناص , لأنّ المواقف والأفكار لا يمكن نقلها إلاّ بواسطة الصّوت ، سواء كان صوت اللّغة أو صوت المعنى, ولا وجود لمعنى خارج اللّغة. فالأديب عندما يعود إلى المدوّنة الشّعريّة أو المعجم التّقليدي فإنّه " يذكي وقع الإيقاع الفرديّ للقصيدة"[2]. فعلاقة الأديب بالزّمن تتّجه دوما إلى الماضي, ومنها تسلّط رؤيتها على الحاضر.

ينهض الإيقاع التناصيّ على الأصوات الّتي تدخل جسد النّص الأمّ على أساس من التّلاحم. فيعمل هذا " التّركيب على إثارة الدّاكرة الشعريّة والخيال وتأليف إيقاع التّداعي الوجدانيّ والصّوريّ في القراءة الأولى داخل القراءة الثّانية ,وفتح الدّلالة على مخزون شعريّ متنوّع يجعلها أكثر كثافة وأشدّ تركيزا.[3]

إنّ الإيقاع النّاتج عن الحوار الخارجيّ يختلف عن الإيقاع النّاتج عن الحوار الداخليّ، فالإيقاع التّناصيّ قائم على الغرائبيّ سواء في الشّكل أو في المضمون, إذ إنّ صانع الإيقاع هو تداخل النّصوص إمّا تداخلا كلّيّا أو جزئيّا ,وتعدّد الأصوات هو الّذي يفرض تعدّدا في طرق الأداء الشّكليّ"[4] ويحدث هذا الإيقاع كذلك ، في فضاء المشهد الأدبيّ من " حيث الرّؤية والصّورة والبناء والجمالية والموسيقي"[5].

وبهذا، فإنّ الإيقاع.التّناصيّ يحدث بكيفيّات مختلفة كطريقة توزيع الألفــاظ في جسد النّص, أو إدخال نصّ ذي سلطة عليا كالقرآن الكريم, أو الشّعر, أو الحكمة , أو

1- تيفن ساميول، ذاكرة الأدب: 71
2- يوسف ناوري، الشّعر الحديث في المغرب العربي، ج1: 175
3- إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربي : 355
4- ابراهيم الوافي، جماليات التناص في قصيدة ( ما انتحله الرّواة من شعر أبي فراس الحمداني )، نقد و فكر: 04
5- محمد طه حسين، التناص في رأي ابن خلدون، نقد و فكر: 09

المثل في النّص النثريّ, لأنّ الشّعر – مثلا – من النّاحية الإيقاعيّة أقوى من النّثر, أو عن طريق الحضور والغياب ، أو عن طريق التّضاد والسّخرية ...

هذه الآليات من تعضيد ومعارضة وإيقاع كلّها تساهم في تحقيق شعرية النّص الأدبيّ وتعطيه التّميّز والفرادة ,لأنّ الشّعرية لا تؤمن بتجزئة العمل الأدبيّ, إنّما تؤمن بالدّراسة الشّاملة، لذلك أعتبر التنّاص مظهرًا من مظاهر الشّعريّة، لأنّه خروج عن المعيار العادي الذي هو تفكير الكاتب و أسلوبه الخاص. وهذا الخروج عن المعيار هو الذي يفتح الفجوة: مسافة التوتّ، فيساعد على إنتاج نص أخر يساهم فيه القارئ. وهذا هو الّذي تسعى إليه الشّعرية.

# الفصل الأول: شعرية الاختيار و الاستبدال.

تمهيد.

1- شعرية الاختيار اللّفظيّ.

2- شعرية البنية الصّرفيّة.

3- شعرية الانزياح اللّفظيّ و الدّلاليّ.

## تمهيد:

لماذا يختار المبدع هذه الكلمة، أو هذا التركيب، أو هذه التقنية دون غيرها من التّقنيات؟ المبدع يختار من قاموسه اللغوي ما يعبِّر عن مقاصده حتّى يكون لها القبول من المخاطب، فيحوِّل هذه الاختيارات العواطل إلى اختيارات عوامل من خلال وضعها في السياق، ذلك أنّ "البليغ من يجتني من الألفاظ نوارها، و من المعاني ثمارها"[1]. و هذا الاختيار أساس التحليل اللغوي في الدراسات الحديثة خاصة إذا استند إلى القواعد الإجرائية التي تقوم على التشابه أو التماثل أو التّضاد، لأنّ الأديب " ينتقي بوعي، أو بغير وعي، الكلمة الدّالة من بين الكلمات الأخرى التي تؤدي نفس المعنى و يركّبها مع كلمات لانتاج المعنى"[2].

عملية الاختيار متعلقة بالمبدع، فهو يختار ما يريد ما دام مقتنعا بأنّ ما يختاره أكثر تعبيرا "عن تجربته و موقفه و رؤيته"[3]. و هناك أمر آخر، و هو ضرورة تحقّق الفهم من المتلقي، والإفهام من المبدع، و هي عمليّة أساسيّة، فالمتلقي يدخل في عملية صراع من أجل فهم النص و إفهامه. فإذا كان الاختيار موفّقا فإنّ عنصر الفهم و الإفهام سيتحقّق.

تؤكّد الأقوال و التعليقات التّراثية هذه الأهميّة. و من ذلك قول ابن قتيبة مركّزا على براعة الكاتب في الاختيار: " فالخطيب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأتِ به من واد واحد، بل يفتنّ فيختصر تارة إرادة التّخفيف، و يطيل تارة إرادة الإفهام و يكرِّر تارة إرادة التّوكيد، و يخفي بعض معانيه حتي يغمض علي أكثر السّامعين، و يكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجمين، و تكون عنايته بالكلام على حسب الحال"[4]

و نفس المعنى أشار ليه أبو هلال العسكري في قوله: "وتخيّر الألفاظ، و إبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام، و هو من أحسن نعوته، و أزين صفاته، فإن أمكن مع ذلك من حروف سهلة المخارج كان أحسن له.. و اتّفق له أن يكون موقعه في الإطناب و الإيجاز أليق بموقعه، و أحقّ بالمقام و الحال، كان جامعا للحسن، وبارعا في الفضل،

---

[1] - ابن رشيق، العمدة: 246.
[2] - محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية و النقد الأدبي: 13، نقد و فكر، ع 22، 2007
[3] - يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة، (الرّؤية و التّطبيق ): 163.
[4] - ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن: 12

وإن بلغ مع ذلك أن تكون مواده تنبيك عن مصادره، و أوّله يكشف قناع آخره، كان قد جمع نهاية الحسن و بلغ أعلى مراتب التّمام"[1].

تتأسّس هذه المقولة على عدّة عناصر أوّلها: إنّ عملية الاختيار متصلة باللفظ المفرد وانتظامه في العبارة فيما بعد، و ثانيها: إن هذه المقولة تنص على عنصر الاختيار من كونه عنصرا لا ينظر إلى اللفظة المفردة خارجة عن السياق، و إنما داخلة فيه، و ثالثها: نصّ هذه العبارة بوضوح على أنّ الأسلوب المختار يجب أن يكون أليق بموقعه و أحقّ بالمقام و الحال.

وفي نفس السِّياق يضيف ابن الأثير، فهو يرى أنّ صاحب الصناعة اللفظيّة يحتاج في تأليفه إلى ثلاثة أشياء: " الأوّل: اختيار الألفاظ المفردة. و حكم ذلك حكم اللآلئ المبدّدة؛ فإنها تُتخيَّر، و تُنتَقى قبل النّظم. الثاني: نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها؛ لئلاّ يجئ الكلام قلقا، نافرا عن مواضعه. و حكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها. الثالث: الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه. و حكم ذلك حكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم، فتارة يُجعَل إكليلا على الرّأس، و تارة يُجعَل قلادة في العنق، و تارة يُجعَل شنفا في الأذن.و لكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصّه"[2].

إذن، كل المقولات تؤكّد أهمية الاختيار الصّوتي و المعجمي و التّركيبي و الدلالي و علاقة المتلقي بالنّص، الأمر الذي يلخِّصه قاسم المومني في قوله: " إنّ الشِّعرية تعمد إلى تكثيف اللغة بواسطة التركيز على توازنها الإيقاعي و الصّوتي، كلّ أولئك يبعد المتلقي عن الدّلالات المباشرة للكلمات، و يجعله ينساق وراء النّص"[3]

و في ضوء هذا الفهم سنقارب خاصيّة الاختيار اللّفظي في أثر أبي حمو موسى، و ذلك من خلال المستويات الآتية: الاختيار اللّفظي و دلالة البنية الصّرفيّة، و الانزياح اللّفظي و الدّلالي.

---

[1] - أبو هلال العسكري، الصّناعتين: 141.
[2] - ابن الأثير، المثل السّائر، ج1: 210.
[3] - قاسم المومني، شعرية الشعر: 07/06

## 1- شعريّة الاختيار اللّفظي:

لقد تبيّن ممّا سبق أنّ الاختيار اللفظي يرجع في الأساس إلى وضعه في سياقه، و تركيبه تركيبا فنيا حتّى يكون له إيحاء أكثر من غيره من الألفاظ التي تشكل معه سلسلة الاختيارات الممكنة، و هذا كلّه حتّى "تؤدي الصورة الأدبية وظيفتها التأثيرية و الإبلاغية و الجماليّة"[1].

و للكشف عن شعريّة الاختيار اللّفظي، و اكتناه أبعادها الدّلالية في خطاب أبي حمو موسى نأخذ قوله: **"اعلم يا بنيّ أنّ العدل سراج الدّولة، فل تطف سراج العدل بريح الظّلم، فان ريح الظّلم إذا عصفت قصفت، و ريح العدل إذا هبّت ربت، و من شروط الإمارة العدل في الأحكام، و الرِّفق بالأنام، و التّجنّب عن الحرام، و الصّبر في الشّدائد، و الجري على أحسن العوايد، فإن صلاح الدّولة بقواعدها و فسادها بخرق عوائدها. يا بنيّ البس ثياب العفّة، و تردَّ رداء الوقار، و تتوّج بتاج الحياء، و تزيّ بزيّ السكينة، و تقلّد بصارم العدل، و تحلّ بحلية الكرم، و تختّم بخاتم الهيبة. يا بنيّ الزم الصّبر عند الشّدّة، و العفو عند المقدرة، و واظهر المحبّة لمن تحبّ، و لا تفش البغض لمن تكره. يا بنيّ من تدرّع بدرع العدل وَقِيَ شر العدا، من تلبّس بلباس الجور سُقي كأس الرَّدى"**[2].

و من شعره نأخذ قوله[3]:

**لابدّ من ساعة بيني و بينكم — تغيب فيها شمس الضّحى ولم تغب**
**وتكتسي الأرض ثوبا كالعقيق ولا — تجري الجداول إلاّ من دم سرب**
**والخيل جائلة و الأسد ذاهلة — والأرض عارية من ثوبها القشب**
**هناك تجني ثمارا كنت غارسها — و يحكم الدّهر بالآيات و العجب**
**و نأخذ الثّأر ممّن دنا و قصى — من العداة و هذا منتهى أربي**

إنّ النّصين المراد تدارسهما ينضحان شعريّة، فالألفاظ : العفّة، الوقار، الحياء، الهيبة، الأرض، دم سرب...الخ في السياق الذي وردت فيه قد تحقق لها من الشّعريّة ما جعلها تهزّ القارئ. و هذا لدقّة اختيارها و حسن موقعها، و حسن الاتفاق بينها وبين ما سبقها. لقد استبدل أبو حمو لفظة العفّة من اللّباس، و لفظة الوقار من الرِّداء، و لفظة الحياء من التّاج، و لفظة الأرض من الكسوة، و لفظة الدّم من الماء. و هو بهذا قد خلخل بنية

---

[1] - نور الدين السّد، الأسلوبيّة و تحليل الخطاب، ج1: 167.
[2] - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 04 – 05.
[3] - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الثّاني: حياته و آثاره: 326

التوقع، و هو ما ولّد الشعريّة "ذلك أنّ هذه المكونات و تفاعلها ضمن بنية تنبعث منها الشّرارة دون أن يكون جسم قادر على توليد هذه الشّرارة"[1].

إنّ المستوقف أمام هذه الاختيارات ينظر إلى المعاني القابعة في تلك الفجوات. فقد استحالت العفّة ثوبا يستر, و الوقار استحال رداءً يجلب الهيبة لصاحبه، و الحياء استحال وساما يزيِّن صاحبه، و الهيبة استحالت خاتما يعطي التّبجيل لصاحبه. و جمالية هذه المعاني لم تأت إلاّ من حسن اختيار أبي حمو للغته.

و كذلك في شعره، ينمو المقطع بعد حدوث الانحراف بالكيفية الآتية: تغيب شمس الضّحى و لم تغب. فبمجرّد قراءة الشّطر الثّاني تنشأ ضرورة للعودة إلى قراءة القصيدة، و معاينتها في ضوء الاختيار الجديد المقترح، فتنمو المقطوعة من خلال الاختيارات الآتية: تكتسي ثوبا كالعقيق، دم سرب، تجني ثمارا كنت غارسها، فيتّضح أنّ أبا حمو يخوض حربا ضدّ أعدائه، تسيل فيها وديان الدِّماء التي بواسطتها يجني الثّمار، و التي تتمثّل في استرجاع أرضه المغتصبة (الدّولة الزّيانيّة التي اغتصبها المرينيون). هذه الفجوات هي " انتقال حادّ من كون إلى كون، أي خلق لمسافة توتّر شاسعة بين كونين، و فعل الخلق هذا هو ما يولّد الشعريّة"[2]. و كذلك لفظة "قصفت" قد تحقّق لها من الحسن و الفضل ما جعلها فاعلة و مؤثّرة في المتلقي. وسرّ اختيار هذه اللّفظة قد يعود إلى الخصائص الصّوتية الخارجيّة، إذ هناك تناسب صوتي بين قوله (عصفت وقصفت)، و كذلك الألفاظ الأخرى: (هبّت و ربت)، (القواعد و العوائد)، (العدى و الرّدى)، فقد تماثلت في التّقفية و الميزان الصّرفي.

هناك إيقاع ناشئ من اتّفاق الفواصل: قصفت، عصفت، الأمر هنا أشبه ما يكون بالقافية في الشّعر، لأنّ الكاتب قد التزم مقطعا موسيقيا واحدا. و لكن الاختيار لا يعود إلى الخصائص الصّوتية الخارجية كما سبق القيل، بل إلى البعد الدّلالي النّاشئ عن خصائص الصِّناعة اللفظيّة، و لاسيما حسن الاختيار، و براعة التأليف. فاللّفظة هنا تستمدّ قوّتها الدّلاليّة من السِّياق؛ و في السياق يتم التّرابط بين الكلمات و الألفاظ. و في خضم هذا التّرابط يتخلّق المعنى الذي لم يكن موجودا من قبل[3]. فالمعنى المعجمي للفظة "قصفت" هو (كسر – اشتدّ صوته – ازدحم –

---

[1] - كمال أبو ديب، في الشّعريّة: 14.
[2] - م، نفسه: 128.
[3] - مصطفى ناصف، نظريّة المعنى في النّقد العربي: 63.

اندفع)[1]. و هذه العبارات كلّها تؤدّي المعنى و لكنّها لا ترقى إلى مستوى العبارة المتخيّرة، وذلك لحسن مجاورتها لغيرها من الألفاظ المكوِّنة معها سلسلة الكلام. و يظهر هذا الائتلاف جليّا في قوله (فإنّ ريح الظّلم إذا عصفت قصفت) نلاحظ التّلاصق بين الكلمتين و انتظامهما و ترتيبهما، بحيث نجم عن ذلك "خفّة و تشاكل"[2].

ونلاحظ ملاحظة طريفة أنّ التّآخي في اللّفظ في أثر أبي حمو موسى يكون شاملا يطال اللّفظ و المعنى و الصّوت معا. ففضلا عن التّآخي بين اللفظ و اللّفظ، و ما نتج عنهما من قوّة في المعنى و تصويره، يأتي تآخي الأصوات فيما بينها ليؤكّد الدّلالة التي أومأنا إليها، إذ إنّ مادة الصّوت ليست تزيّنا في هيئة اللفظ فحسب، بل "إنّ مادة الصّوت هي مظهر الانفعال النّفسي، وأنّ الانفعال بطبيعته إنّما هو سبب في تنويع الصّوت، بما يخرجه فيه مدّا، أو غنّة، أو لينا، أو شدّة، و بما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه، و تتابعه على مقادير تناسب ما في النّفس من أصولها، ثمّ هو يجعل الصّوت إلى الإيجاز و الاجتماع، أو الإطناب و البسط بمقدار ما يكسب من الحدرة و الارتفاع و الاهتزاز، و بعد المدى و نحوها، ممّا هو بلاغة الصّوت في لغة الموسيقى[3].

إذن، شعريّة الاختيار اللّفظي يصنعها التآلف بين الألفاظ و المعنى و الصّوت، وهذا التّآلف يكوِّن الدّلالة و يبثّها في المتلقي، فيستجيب لها و يتفاعل معها. و قد تفاعلنا مع خطر الظّلم على الإمارة. فهو يعصف بالملك كما يعصف الرِّيح بالمحاصيل، و كذلك تفاعلنا مع معاني العفّة و الوقار و الهيبة و الحياء لأنّها تستر المرء و ترفعه كما تفاعلنا مع الشّجاعة و خوض غمار المعارك من أجل الذّود عن الوطن.

و للتّمتّع و التّلذّذ بحسن اختيار أبي حمو موسى لألفاظه، و اكتناه دلالاتها المختلفة نأخذ قوله:
**" يا بني إنّ الاغترار بالدّنيا باطل، فاركب لها جواد الحق، و إذا أعطيت ما يفنى فاشتر به ما يبقى، فإنّ الدّنيا منهج للآخرة، و من يجعل الدّنيا رأس ماله كانت تجارته خاسرة. يا بني، إنّ الأمير العاقل لا ينفذ فيه قدح أهل البغي، فمن انقطع إليه لازمه، كالجوهر المضيء بنوره، لا تطفئه عواصف الرِّياح. يا بني، العقل شجرة من أشجار الأنس، فمن استظلّ بها و لازمها اجتنى منها ثمر المحبّة"[4].**

---

[1] - الفيروز آبادي، القاموس المحيط: 860.
[2] - حازم القرطاجيني، المنهاج: 222.
[3] - مصطفى صادق الرّافعي، إعجاز القرآن و البلاغة النّبويّة: 215 – 216.
[4] - أبو حمو موسى، واسطة السّلوك في سياسة الملوك: 07

و في رثاء أبيه نأخذ قوله[1]:

| | |
|---|---|
| **لا تأمن الدّهر و الدّنيا و زينتهمـا** | **إنّ الزّمــان و لو يدنيـك منصرفـا** |
| **قد كان لي في الدّنى أب يساعدني** | **فصار تحت الثّرى، في لحده اكتنفا** |
| **مددت في ظـل نعمـاه يدي زمنـا** | **و نلت من رفده فـي دهره التّحفـا** |
| **يسرّه إن رآنـي سرت فـي ترف** | **و يستزيد على الأعداء بي صلفـا** |
| **يا فقد يوسف ما أبقيت لـي جلـدا** | **يا فقد يوسف إنّ الصّبر عنك عفـا** |
| **يا دهر كم لك في الأحباب تفجعني** | **و هكذا الدّهر ما أوفى و لا نصفـا** |
| **فرّقتنا بعد ما كنت تجمعنـا وقـد** | **ناثرت نظامــا إذ وهى الصّدفــا** |
| **الموت باب و كلّ النّاس داخله** | **و العبد يجزى بما جنى و اقترفا** |

القارئ لهذين النّصين يتحسّس الشعرية في حسن اختيار أبي حمو لألفاظه اختيارا يعبر عن حالته الشعورية؛ ففي عبارة: ( اركب لها جواد الحق ) جعل الحق جوادا يمتطى يصل بصاحبه إلى برّ الأمان، و في قوله: (العقل شجرة من أشجار الأنس من استضلّ بها اجتنى ثمر المحبّة )، شابه بين العقل و الشجرة على أساس أنّ العقل له مردود لمن اعتنى به، كما جعل من المحبّة ثمرة تجتنى بعد جهد متواصل، و في ذلك تربية للنّفس. و كذلك التّضاد في قوله: ( ما يفنى، ما يبقى ). و جمال الاختيار كذلك نراه في حرف المعنى في قوله: "يا بني، إنّ الأمير العاقل لا ينفذ فيه قدح أهل البغي، فمن انقطع إليه لازمه" إذ استبدل الجر "عن" بحرف الجر "إلى" ليعبِّر عن الفكرة التي قصدها و هي التنفير من أهل البغي.

هذه الاختيارات القائمة على التشابه و الاستبدال و التّضاد جعلت النّص أكثر إشراقا بتعبير كمال أبي ديب الذي يقول: " إنّ المشابهة شعرية بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الأشياء، أي في علاقات تشابهها أو تضادِّها، و كلّما اتّسعت الفجوة المكتشفة كلّما كانت الصورة أعمق فيضا بالشعرية و أكثر ثراءً بها، و أكثر إراقا و بهرا"[2]

[1] - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى: حياته و آثاره: 336 / 338
[2] - كمال أبو ديب، في الشعرية: 47

و الاختيار في هذه القصيدة قائم كذلك إمّا على الجرس الألفاظ أو ألفتها أو الظّلال التي تتركها في النفس أو حسن التناسب بين الكلمات المتجاورة، فقد جعل أبو حمو الدّهر و الدّنيا و زينتهما عدوّان لا يُؤتمنان، ثمّ قابل بالتّضاد بين ( كان و صار)؛ أي بين حاله مع أبيه و هو حي و حاله و أبوه تحت الثّرى، ثمّ التّكرار في " يا فقد يوسف، يا فقد يوسف" بغية شدّ انتباه القارئ ليشاركه فاجعته و أحزانه لأنّه في حاجة إلى عزاء. و التّضاد في قوله: " فرّقتنا بعد ما كنت تجمعنا" و في قوله: " العبد يُجزَى بما جنى و اقترفا"، و كذلك التّشابه في قوله: "الموت باب" و هو تشبيه في شكل حكمة، و الحكمة تصلح قاعدة من قواعد الحياة، فائدتها تربية العقول و الأذواق، و كأنّ الشّاعر بهذه الحكمة يعزِّي نفسه. هذه الاختيارات صنعت جمال الأبيات في التّعبير عن موقف أبي حمّو و شعوره الحزين إزاء أبيه الذي ذاق في كنفه حلاوة الحياة.

لقد تحقّقت شعرية الاختيار من خلال الاستعمال الإبداعي للغة الذي اُعتُمِد فيه على الانتهاك و الاختراق، إذ أخرجها من دائرة المعاني المعجمية و المعيارية و النّحوية إلى دائرة النّشاط الإنساني الحي.

## 2- شعرية البنية الصرفيّة:

إنّ كثرة أوزان اللفظة الواحدة، دليل على أن للبنية الصرفية للكلمة أثرها الدلاليّ، إذ من غير المعقول أن تدلّ هذه الصّيغ جميعها على دلالة واحدة، و من ثمّة فإنّ أي زيادة في الصيغة أو ما يشتق منها، يعتبر إضافة في المعنى و الدّلالة، إذ يرى البعض أنّ "معنى الزّيادة إلحاق الكلمة ما ليس منها، إما لإفادة معنى، و إما لضرب من التوسّع في اللغة"[1].

و ممّا أثبتته الدراسات أنّ اللغة العربية زاخرة بتراكيب كثيرة و متنوعة، و قد أدى ذلك إلى "تكثير المعاني و المباني فيها"[2]. فمباني: أفعل، و فعّل، و فاعل، و غيرها، و إن اشتركت في المادّة اللّغوية، فهي تختلف في الدلالة تبعا للزيادة التي طرأت على الصّيغة الأصلية. و هكذا الأبنية الثلاثة التي هي أفعل، و فعّل، و فاعل. "فالزّيادة في كلّ واحد منها أفادت معنى لم يكن من قبل"[3].

و قد أكّدت الدراسات اللغويّة هذه الفكرة، إذ يرى أصحابها أنّ المبدع يستخدم اللغة، بما فيها من المباني و التراكيب "استخدام اختيار و تعمّد (...) ثمّ هو من جهة أخرى يستخدم اللغة، و له نوايا جمالية، فهو يريد أن يخلق الجمال بالكلمة كما يخلقه الرّسّام بالألوان، والموسيقيّ بالألحان"[4].

نخلص إلى أن البنية الصّرفية و شرعيّتها، بنية حيّة، تستمدّ الحياة والقدرة على التّفاعل من السّياق و الاستعمال و مقاصد الباثّ و المتلقي معا، و لعلّ ذلك هو سرّ اهتمام العرب بتكثير مباني لغتها لتدلّ بها على حاجاتها المتنوعة في التعبير و التصوير.

و إذا كانت المباني الصّرفيّة ضربا من التوسّع في المعاني و الدّلالات، يستعملها النّاس في الإعراب عن أدقّ المعاني، و في الإبانة عن أعوص الأفكار، و في الإفصاح عن أعمق الدّلالات، فإنّ أبا حمو موسى قد استخدم البنية الصّرفية استخداما فنيّا و دلاليا، بعث فيها دفء اللّذة الشعورية و العقلية معا، فإذا هي مبان حيّة، تتضافر مع غيرها من العناصر لإضفاء الجمال و تحقيق شعرية الخطاب.

---

1 - ابن يعيش، شرح المفصل : 154/7.
2 - إبراهيم السامرائي، فقه اللغة المقارن : 63.
3 - ابن يعيش، شرح المفصل : 154/7.
4 - تمام حسان ، اللغة بين المعيارية و الوصفية : 60.

و ستقتصر المقاربة على بعض الأفعال، و بعض الجموع بوصفها من أبرز عناصر الاختيار اللافتة في خطاب أبي حمّو موسى.

ومن عناصر الاختيار الأساسيّة، عند أبي حمّو، بنية "افتعال" من "افتعل"، ونمثل لذلك بقوله: "**يا بنيّ، وأمّا من كان من وزرائك ناقص العقل، فلا تمهله بالقول، وأكثر عليه الكلام، فإنّه من ضعف عقله لا يقدر على الاكتتام، فيُخرج لك ما في ضميره، من قليل الأمر وكثيره**"[1].

فالصّيغة محلّ الدراسة ههنا, هي : "الاكتتام"، و هي من الفعل اكتتم. وقد جاء في المقتضب، في مادّة افتعل : "و في وزنه، ما كان على (افتعل)، و الفاء تسكّن فتلحقها ألف الوصل، فيكون المصدر الافتعال، و ذلك نحو اقتدر، اقتدارا، و اقتحم اقتحاما"[2]، ومن معاني (افتعل) و دلالتها "الزيادة على معناه، لقوله اكتسب في كسب، و اعتمل في عمل، قال سيبويه: أمّا كسبت فإنّه يقول أصبت، و أمّا اكتسبت فهو للتصرّف و الطّلب"[3].

و هكذا تكون صيغة (الاكتتام) دالّة على الجهد و المجاهدة ,التي يبذلها الوزير في عدم الإفصاح عن أسرار هذا الملك الصّاعد، لأنّ عقل الوزير ناقص، و بالتّالي وجب التّعامل معه بطريقة الاستنطاق الفوريّ.

و من الصِّيغ كثيرة الرّواج في خطاب أبي حمّو موسى، صيغة (فعّل) الدّالة على التّكثير، و من ذلك قوله: "... فنكصوا عل أعقابهم، و سيوفنا متحكّمة في رقابهم، و حلّ بهم الخسار و البوار، و لم ينفعهم التّحصّن بالأسوار، فأسعفناهم بما طلبوا من العفو، و سوّغناهم من الآمان العذب و الصّفو، وذلك هو المعهود منّا و من أسلافنا الكرام، و خيّرناهم بين الانصراف و المقام، فمن انصرف فمبلغ المراد و المرام، و من أقام للخدمة المرضية فمرعيّ الذمام، و محمول على ساعد البرّ و الإكرام"[4].

إنّ لفظتي (سوَّغناهم و خيّرناهم)، جاءتا على زنة "فعّلنا" دالة على التّكثير، و يلاحظ على صيغة هذا الفعل أن "مجيئه للتّكثير هو الغالب عليه، كقولك قطّعت الأثواب، و غلّقت الأبواب، و هو يجّول و يطّوف، أي يكثر الجولان و الطّواف"[5].

---

1 - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 144.
2 - المبرد ، المقتضب : 101/2.
3 - ابن يعيش ، شرح المفصل : 116/7.
4 - أبو حمو موسى، م، سابق: 14.
5 - ابن يعيش ، شرح المفصل : 159/7.

"و تجيء صيغة (فعّل) و ما تصرّف منها للدّلالة على معان كثيرة، أهمها: التّكثيـر فـي الفعل، كقتّل، و طوّف، و غلّق"[1].

و أمّا ما تحمله الصّيغتان من دلالة إضافيّة، فنجـده فـي مـادة "سـوّغ": "سـاغ الشـّراب في الحلق: سهل مدخله في الحلق. و ساغ الطّعام سوغا: نزل فـي الحلـق، وسوّغه ما أصاب: هنّأه، و قيل تركه له خالصا، و السّواغ بكسر السين: ما أسـغت بـه غصّتك، يقال الماء سوّاغ الغصّ، و أنا سوّغته له، أي جوّزته"[2]، كما نجد في مادة خيَّر : "خيّرته بين الشيئين أي فوّضت إليه الخيار، و في الحديث: تخيّروا لنطفكم، أي اطلبوا ما هو خير المناكح وأزكاها وأبعد من الخبث و الفجور (...) خيّر بين دور الأنصار، يريد: فضَّل بعضها على بعض"[3].

و ما تحمله اللّفظتان (سوّغنا، خيّرنا) في السياق مـن دلالات، فهمـا يصـوران الطريقة المستمدة من الشّريعة في التّعامل مع العدوّ، فهو يسهّل لهم ما يحتاجون، و كذلك يترك لهم اختيار ما هو أزكى و أفضل لهم. وهذه سبل أساسية لدوام الملك.

و نلاحظ أنّ النّص الذي عالجناه قد غلبت عليه الجملة الفعلية، ولذلك دلالته، إذ إنّ النّاص كان همّه الإخبار و الاهتمام بالحدث أوّلا، كما تدلّ على المشـهد العـامّ الحافـل بالحركة و الانفعال.

و من عناصر الاختيار اللاّفتة في خطاب أبي حمو موسى توظيفه أبنية الجمـوع، وهذا يعود إلى أنّ اللّغة العربيّة كثيرة الصّيغ و الأبنية في الأفعال و الأسماء، فهي تتميّـز "بحيويّة الأبنية و حركتها بإضافة الأحرف الزّائدة بين حروف الأصل، مما يشعر بابتنـاء هذه الأشكال وفق خصائص في القالب يتفاعل مع الدّلالة التي يحملها"[4]. فالأبنيـة وليـدة الاستعمال، إذ يرى البعض "إنّ الاسم الثلاثي لكثرته و سـعة اسـتعماله، كثـرت أبنيـة تكسيره، وكثر اختلافها حتّى لا يكاد يخلو بناء منها من الشّذوذ"[5]، و من ثمّة فالزّيادة "في الأبنية زيادة في المعنى و تنوع الدّلالة"[6].

---

1 - علي عبد الواحد وافي ، فقه اللغة : 229.
2 - ابن منظور ، لسان العرب : 432/6.
3 - المصدر نفسه : 208/4.
4 - فايز الداية ، علم الدلالة العربي : 244
5 - ابن يعيش ، شرح المفصل : 15/5.
6 - صبحي الصالح ، دراسات في فقه اللغة : 336.

و من أبنية الجموع التي يستخدمها أبو حمّو موسى في خطابه، صيغة "أفعال" و من أمثلة ذلك : "... و قد ذكرنا لك ترتيب الجيش في قاعدة السياسة، فلنذكر الآن جمع الجيش وكيفيته، و حصره و كميته، يا بنيّ ينبغي عليك أن تتشاغل بجمع أجنادك و توفير أحشادك وأعدادك، و ترتيب خدمك و قوّادك"[1].

إنّ لفظة "أحشادك" هي جمع حشد، و " الحشد : الجماعة، و حديث عمر قال في عثمان رضي الله عنهما: إنيّ أخاف حشدهما"[2] وقد جاءت في النص الذي نعالجه، على زنة (أفعال) ,لأنّ بنية مفردها على زنة (فعل)، وذلك هو القياس[3].

و اختيار صيغة "أفعال"، بالإضافة إلى ميزتها الجمالية والدّلالية، لها خصائص صوتيّة، أضفت عليها سمة التجانس الإيقاعي، إضافة إلى ذلك خفّة البنية النّاشئة عن خفة الصّوائت، قصيرة كانت أو طويلة، فنلاحظ أنّ الصّوائت المستعملة في بنية هذه اللفظة هي :

أ: صامت + صائت قصير ← الألف + الفتحة

ح: صامت + صائت طويل ← الألف + السكون

شا: صامت + صائت قصير ← الألف + المد

د: صامت + صائت قصير ← الألف + الكسرة

ك: صامت + صائت قصير ← الألف + الفتحة

يتّضح إذن، من خلال النّسيج المقطعيّ لبنية (أحشادك) أنّ هناك تنوّعا صوتيّا، و هو يرتدّ إلى الصّوائت الملحقة ببنية الكلمة، و يلاحظ أنّ هناك تجانسا صوتيا بين هذه الصّوائت، لأنها تعود كلّها إلى الصّائت القصير الخفيف ؛أي الفتحة أو الكسرة، أما المد فهو امتداد للصوت أو للصّائت القصير الخفيف.

و من هنا، فإنّ اللّفظة، (أحشادك) قد اختيرت لخفتها، و تجانس أصواتها من جهة وموافقتها لطبيعة اللّغة المنجزة، إذ "توضع البنية الثّقيلة لما قلّ استعماله، و توضع البنية الخفيفة لما كثر استعماله"[4].

---

1 - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 123.
2 - ابن منظور ، لسان العرب : 182/3.
3 - ابن يعيش ، شرح المفصل : 16/5.
4 - أحمد حساني ،المكون الدلالي للفعل في اللسان العربي : 72.

استخدم أبو حمو موسى صيغة "أفاعل" في قوله : " يا بنيّ و أما أعوانك فلتتخيّر لنفسك عونا تجعله مقدما على أعوانك، و متصرفا في أمور سلطانك، و ينبغي أن يكون ذا دربة وشدّة، و كفاية و نجدة، مبادرا لامتثال الأوامر، عارفا بتصرّفاتك و أخلاقك، في حالتي ترققك و إرهاقك"[1]، إذ جاء لفظ أوامر على زنة "أفاعل". و لفظ "أوامر، جمع لـ: أمر، نقيض النّهي. قال الزّجّاج : أمر الله ما وعدهم به من المجازاة على كفرهم من أصناف العذاب. وأمره في أمره: شاوره. و أمر الرِّجال إذ صار عليهم"[2].

و قد وظّف أبو حمو صيغة " أفاعل" ,لأنّها أكثر دلالة على الغرض و القصد، إذ تدل على الكثرة، فهي تصور حالة الوزير الذي يمتثل كثيرا لأوامر الملك. مزيّة أخرى لحقت كلمة أوامر، و هي صيغة اسم الفاعل : متصرِّفا، عارفا، فبالإضافة إلى التآلف الدلالي هناك تآلف على مستوى البنية، فالأوامر تحتاج إلى مأمور، و آمر. فالمأمور هو الوزير، و أمّا الآمر فهو الملك. ممّا يسمح لنا بالقول "أن ارتباطها حيويّ، و أنّ طريقة اللّغة العربية في نموّ ثروتها اللّفظية (حيوية توليدية) و ليست جامدة"[3].

و من أبنية الجموع التي يستخدمها النّاص في خطابه : مفاعل، أفاعل، فواعل، ومن أمثلة ذلك : **"و قد خاطرنا نحن في ذلك، و سلكنا بحول الله أحسن المسالك، وأوردنا العدا موارد المهالك وذلك لما هاجتنا الحميّة، ودعتنا النفوس الأبية، للانتصار لملكنا وسلطاننا، فطوينا المراحل، وحثثنا الركائب والرواحل، ورحلنا مستعينين بالله سبحانه في كل سكنة وحركة"[4].**

هذه الصِّيغ، بالإضافة إلى ميزتها الجمالية و الدّلالية، لها خاصيّة صوتية، إذ نجد تجانسا صوتيا ناجما عن التزام صوائت بعينها، و التّشريح الآتي لبنيتها الصرفية يبيّن ذلك:

- المسالك ← صائت خفيف + صائت خفيف + مد + صائت خفيف + صائت خفيف
- المهالك ← البنية نفسها .
- المراحل ← البنية نفسها .
- الركائب ← البنية نفسها .
- الرواحل ← البنية نفسها .

---

1 - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 62.
2 - ابن منظور ، لسان العرب : 203/1.
3 - بن عزوز زبدة، دراسات المشتقات العربية و آثارها البلاغية : 28.
4 - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 13.

فالتّشريح، إذن يُظهر أن هناك تجانسا تاما في البنية الصّوتية، و هذا التّجانس مزيته فنية و دلالية. و أمّا خصائص بعض الأصوات في الصيغ المدروسة، فإنّنا نلاحظ أنها ترجع إلى ثلاث فواصل: (الكاف، اللام، الباء)، و هناك بنية أخرى تراوحت بين الهمس و الجهر من خلال تباين بعض الحروف. (فالسّين و الهاء) في فاصلة الكاف مهموس، أمّا (الرّاء والكاف) في فاصلة اللام مجهورة. و تهدف مثل هذه الخصائص إلى "إبراز الوحدات الصوتية التي تستخدمها تلك اللّغة للتّفرقة بين المعاني, و ذلك بمقارنة ثنائيات من الكلمات إذا استبدلت وحداتها الصّوتية بوحدات أخرى تغيّر المعنى"[1].

يلجأ أبو حمو إلى توظيف النّسب في خطابه، و من أمثلة ذلك[2]:

| | |
|---|---|
| **و صرت إذا هبّت نسيمات أرضهم** | **على شجرات البان أو قضب نسريّ** |
| **أميل بها شوقا إليهم و أنثني** | **كما ينثني قدّ الحسام الفرنديّ** |
| **و أصبو إلى أرض الحبيب و من بها** | **متى ما سرى عرف النّسيم الحجازيّ** |
| **رعى الله دارا بالحمى قد عهدتها** | **و يسقى ثراها صوب مزن سماويّ** |
| **وما أرتجي إلاّ شفاعة خير من** | **أتى بالهدى يهدي لدين حنيفيّ** |
| **سلام على من بالبقيع و بالحمى** | **سلام على البدر المنير التهاميّ** |

إنّ الصّيغ الصّرفية المختارة هي: (نسريّ، فرنديّ، حجازيّ، سماويّ، حنيفيّ، تهاميّ) جاءت منسوبة. جاء في كتاب علل النحو : "و اعلم أن كلّ اسم تنسبه إلى أب أو بلد، و ما أشبه ذلك فإنك تلحقه الياء الثّقيلة"[3]. فإذا جرّدنا هذه الأسماء من الياء الثقيلة صارت نسر، فرند، حجاز، سماء، حنيفة، تهامة، و هي أسماء معروفة تنتمي إلى حقل دلاليّ مؤدّاه التّحليق إلى الأماكن المقدسة ,لأنها "تترك لمتذوّقها مجال التفكير والاستنتاج"[4].

مزية الحسن لهذه الصّيغة ترجع إلى الوظيفة اللسانية الجمالية، إذ نجد الاختصار والخفّة، ثمّ الوظيفة الدّلالية؛ فهي تحدد الانتماء، ذلك أنّ "النّسب معناه إضافة شيء إلى شيء، تشدّد ياؤه، لأنّ البنية تصير لازمة للمنسوب، فصارت هذه الإضافات أشدّ مبالغة من سائر الإضافات، فشدّدوا ياء هذا، ليدلوا على هذا المعنى"[5].

---

1 - فاطمة محجوب ، دراسات في علم اللغة: 29.
2 - عبد الحميد حاجيات ، أبو حمو موسى الزياني، حياته و آثاره : 346/345.
3 - أبو الحسن محمد بن عبد الرزاق ، علل النحو : 706.
4 - روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي : 96.
5 - أبو الحسن محمد بن عبد الرزاق ، علل النحو : 706.

## 3- شعرية الانزياح اللّفظيّ و الدّلالي:

إنّ الانزياح اللفظيّ و الدلالي هو من أبرز مظاهر أسلوب أبي حمو موسى، يلجأ إليه لتصوير الفكر و الشعور و الإحساس، و لخلق التأثير الجمالي والفني، و لذلك كان الانحراف عن الخطاب العادي إلى الأسلوب الانزياحي الجمالي هدفا للنّص و المتلقي، إذ يحقّق للنص "أدبيّته، و يحقّق للمتلقّي متعة و فائدة"[1].

و الانزياح اللفظي خاصيّة أسلوبيّة تتميّز بها اللغة الجماليّة، أو لغة الإيحاء، من خلال "الانحراف الحاصل في بنية النّص فعلا: دلاليا، أو تصوّريا، أو فكريا، أو تركيبيا"[2].و الشّعرية بهذا التصوّر قائمة على "الانزياح الذي يحصل عندما تنحرف الدّوال عن مدلولها الأول إلى مدلول آخر جديد، وعندما تتعالق الكلمات تعالقا مجازيّا"[3].

إنّ وجود مستويين للغة، عادي و جمالي، تناوله عبد القاهر الجرجانيّ تحت اصطلاح (المعنى و معنى المعنى)، يقول : "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده (...) و ضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلّك اللفظ على معناه الّذي يقتضيه موضوعه في اللّغة، ثمّ تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل منها إلى الغرض، و مدار هذا الأمر على الكناية و الاستعارة و التمثيل"[4].

لقد ميّز عبد القاهر الجرجانيّ بين دلالة اللفظ و دلالة المعنى، يعود الأول إلى "المألوف، و السّائد من دلالات الألفاظ. أمّا الثّاني فيتكوّن، و يتولّد من التّركيب و سياق النص، و بلاغيات الإنشاء"[5].

و من هنا، فإنّ الانزياح الاستبدالي تمثّله الاستعارة و التّشبيه، بوصف الاستعارة "انحراف عن الأسلوب الواضح الدّقيق"[6]. و هذا يعني أنّ هناك فاصلا واضحا بين اللّغة في درجة الصّفر, و بين اللّغة في مستوى تكون فيه قادرة على "سبر ما هو خفيّ

---

1 - نور الدين السّد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب : 186/1.
2 - كمال أبو ديب ، في الشعرية : 141.
3 - زهرة كمون ، الشعري في روايات أحلام مستغانمي : 101.
4 - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز : 258.
5 - عبد الله محمد الغذامي ، المشاكلة و الاختلاف : 74.
6 - مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد العربي : 86.

و ضمنيّ. ولذلك, فإنّ كثيرا من الخصائص الشّاعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللّغة، و إنمـــــا إلى مجمل نظرية الإشارات، أي إلى علم السِّيميولوجيا العام)"[1].

وسنحاول مقاربة مظاهر الانزياح في خطاب أبي حمو موسى على المستوى اللفظي و الدّلالي, و نمثّل له بقوله : **"...وتركناهم إلى غد ذلك اليوم ،إبقاء منا على القوم ، ولم تكتحل أجفانهم تلك اللّيلة بنوم ، فلما كان من الغد افتتحنا عنوة عليهم ، وخلصنا من جميع جهاتها إليهم ، وذلك غرة ربيع الأول من ستة و ستين و سبعمائة فتشفعوا إلينا بالفقهاء فأسعفناهم بما طلبوا من العفو ,و سوّغناهم من الآمان العذب و الصفو و ذلك هو المعهود منا و من أسلافنا الكرام".**[2]

إنّ الفعل "سوّغ" ينتمي في أصل الوضع اللّغوي إلى حقل دلالي مغاير تماما للحقل الذي ورد فيه ههنا . فقد جاء في لسان العرب في مادة "سوغ" ما يأتي "ساغ الشّراب في الحلق ، سهل مدخله في الحلق و ساغ الطعام : نزل في الحلق (...) يقال : أسغ لي غصتي أي أمهلني و لا تعجلني. يقال : الماء سوّاغ الغصص . وشراب سائغ عذب (...) أسواغه الذين ولدوا في بطن واحد "[3]

من هنا يتبّن أنّ الدّلالة الأصلية للفعل "سوّغناهم "هي إمّا سهولة مدخل الشراب في الحلق أو نزول الطعام أو الإمهال أو العذوبة إلاّ أن السياق ولّد دلالة مغايرة؛ حيث اجتمع الفعل سوغ مع الآمان العذب و الصفو , و في ذلك تعبير عن دلالة نفسية أرادها الكاتب و هي حفاوة الاحترام التي خصّ بها الأعداء, تعبيرا عن الامتثال لتعاليم الدِّين في التعامل مع الخصوم أثناء الحروب. و هذا ساهم في "تحقق الشعرية و بناء الصورة"[4].

و الحسن لهذا الانزياح لم يأته من الاستعارة فقط، بل من التركيب كذلك , إذ نجد تقديـــم الجار و المجرور "من الآمان" عن المفعول به "العذب و الصفو". و هو ما ولّد إيقاعا نغميا. و هذا التّقديم كان" مراعاة لنظم الكلام ,و ذاك أن يكون نظمه لا يحسن إلاّ بالتقديم و إذا أخر المقدّم ذهب ذلك الحسن وهذا الوجه أبلغ وأوكد من الاختصاص "[5]

---

1 – عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة و التكفير : 22.
5 - أبو حمو موسى، واسطة السّلوك في سياسة الملوك:14
[3] - ابن منظور ، لسان العرب: 432/6
[4] - رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب: 43
[5] - ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب الشّاعر:211

إذن، الحسن جاء العبارة من الجهتين ، من جهة الاختيار اللّفظي و الدّلالي و من جهة التّقديم والتّأخير . ذلك أن للبنية مفهومين : بنية نسقيّة تقوم على الاستبدال و تكتسب الإشارات من هذه البنية ووظائفها وقيمتها ، وبنية الخطاب التي تقوم على التركيب, وبهذا "فشعرية الخطاب تكمن في التأليف بين هاتين البنيتين"[1].

خاصية الانزياح اللفظي في خطاب أبي حمو موسى نعثر عليها في أكثر من مكان، فهو يوشّح بهذه الخاصية نصوصه ومثال ذلك: " ...ثم ارتحانا الى الزّاب، وفي صحبتنا جملة من الأعراب , من وجوه عرب رياح المعروفين بالجلاد و الكفاح ، وهناك وصل إلينا عربنا بنو عامر ولاحت لنا الفتوحات و البشائر فبادرنا حضرة ملكنا أجمل مبادرة ونزلنا ساحتها ورياح النصر على راياتنا خافقة"[2].

إنّ الفعل " لاح " ينتمي في أصل الوضع اللغوي إلى حقل دلالي مغاير تماما للحقل الذي ورد فيه . فقد جاء في مادة " لاح " ما يأتي " لاح البرق أومض ، لاح النجم: طلع وأضاء "[3] فقد أسند اللوح إلى الفتوحات و البشائر للتعبير عن دلالة نفسية وهي ظهور الفتوحات و البشائر عن قرب ، وكأنه يتمثل معنى قوله تعالى : "إن النصر لقريب". يظهر التنافر واضحا بين المسند و المسند إليه ، وليس هناك أي مشابهة موضوعية بين المدلول الأوّل و المدلول الثاني للمسند إليه في هذا السياق ، و الفجوة هنا، هي منبع شعرية هذا النّص. يقول كمال أبو ديب : " الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة ( ... ) هو خلق لما أسميه الفجوة : مسافة التوتر ، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة و اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية و في بناها التركيبية ".[4]

وظاهرة الانزياح ، في خطاب أبي حمو موسى ، لا تقتصر على نثره فقط ، بل نجدها كذلك في شعره ، ومثال ذلك :[5]

| | |
|---|---|
| **نظمنا شتيت الملك بعد افتراقـــــه** | **وكم بات نهبا شمله دون ناظم** |
| **شددنا له أزرا وشدنا بنــــــــــاءه** | **بأوثق أركان و أقوى دعـــــائم** |
| **فصارت ملوك الأرض تأتي مطيعة** | **إلى بابنا تبغي التماس المكارم** |

[1] - رومان ياكبسون، قضايا الشّعرية: 75
[2] - أبو حمو موسى الزياني ، واسطة السّلوك في سياسة الملوك:13
[3] - ابن منظور، لسان العرب: 12 / 345
[4] - كمال أبو ديب، في الشّعرية: 70.
[5] - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى، حياته وأثاره:307

إنّ الفعل نظمنا في عبارة : نظمنا شتيت الملك بعد افتراقه قد تجاوز حدود الوضع اللّغوي إذ أن الوضع اللغوي يدل على ضم الشيء إلى بعضه البعض و التأليف و الجمع.[1]و الضم يكون لشيء مادي.و لكن ههنا غدت من خصائص الملك . وكذلك الأفعال : ( شددنا وشُدنا ) فهي من خصائص البناء. و بين المستوى الأول و المستوى الثاني انزياح دلالي، وهذه المسافة هي مجال الإبداع , إنّها " اللا نحوي تؤدي إلى تغيير المعنى طالما أنها تتصل بالإسناد غير الطبيعي ,و الذي يؤدي إلى منافرة هي التي تفرض معنى آخر ".[2]

إنّ الانزياح في هذا النّص أعطانا صورتين عن ملك أبي حمو موسى: صورة غائبة وصورة حاضرة، وأنّنا نفهم الأولى الغائبة من خلال الحاضرة , فالصّورة الغائبة هي الشّتّات الذي لحق بملكه من طرف الأعداء. و أما الصورة الحاضرة فهي إعادة بناء وتشييد ما خرِّب. وهذه الصورة الفضل في تصويرها يعود إلى المجاز الذي "يشحن اللغة بطاقة جديدة ,و أنه يضفي أسماء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية, و أنه يسمى إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفرها اللغة العادية ."[3] وكم هو جميل عندما تتحول المحنة إلى منحة .

إن الانزياح اللّفظي المتعدد شكل لنا فضاء للتّراسل" فالتداخل الحاصل بين طرفي الصورة لا شك أنه يتم عبر اكتشاف المؤتلف الذي يغدو فضاء للتّراسل و خيوطا للتّعالق بين حقيقتي الصّورة الشعرية أو عبر خلقه و تمثّله وجدانيا و انفعاليا " [4]

وتتمظهر شعرية خطاب أبي حمو موسى كذلك في استخدام الرمز بوصفه شكلا من أشكال الانزياح الاستبدالي خاصة و أنّه يجمع بين مزيتين : مزية البنية السِّياقية ومزية البنية النّسقيّة, و نسق الرمز أداة لتفجير طاقات المعنى و استحضار الدلالات؛ إذ إنّ " لغة الرمز هي اللغة التي تنطق عن الخبرات و المشاعر و الأفكار الباطنية.[5] "

إنّ الرّمز له مدلولان : مدلول ظاهر هو المعنى المعجمي و مدلول خفي هو المعنى السياقي. و الانتقال فيه يبن المدلولين يتم بطريقة عقلانية . وهذه العقلانية من العناصر الجوهرية التي تميز الرمز عن الاستعارة ؛إذ المعاني المنتقل إليها في الاستعارة محددة بينما

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب:14 / 196
[2]- حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية: 120.
[3] - رولان بارت، النّقد والحقيقة: 26 .
[4] - عثمان حشلاف، الرّمز والدلالة في شعر المغرب العربيّ: 07
[5] - عاطف جودة، الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة: 498

يعطي الرمز " للقارئ الحرية أكبر في تصور المعاني المرموز إليها "[1] فالرمز يكتنز بعدا إيحائيا خصبا، وهو دال يكتسب سمكا دلاليا متسعا، وهذا ما يحقق له الإبداع. و لتمثّل هذه المعاني في خطاب أبي حمو موسى نورد النص الآتي: **"و اعلم يا بني أنّ الملك العظيم يحسن به أن يكون في تصاريف تدبيره و سياسة أموره متشبها بطباع ثمانية وهي الغيث ، و الشمس ، والقمر ، و الريح ، والنار ، والماء ، والأرض ,والموت "[2] .**

هذه الرموز ارتبطت بالعنصر الطبيعي و في ذلك تمثيل لما في الواقع، فالغيث يسوّي بين بقاع الأرض وأما الشمس فتأدية الحقوق الواجبة للملك على رعيته و أمّا القمر فاستواؤه رمز العدل وأما الريح فلطفها دليل الاطلاع على جميع الأحوال وأما النار فللقصاص، وأما الماء فهو لين وشديد لأنه كما ينبت الأشجار كما يقلعها و أما الأرض فتوصف بكتمان الأسرارّ و أما الموت فيأتي فجأة ويباغت أهل اللذات.

لقد ساهمت هذه الرموز في تكثيف المعنى و تحقيق جمالية النّص ، لأنه "باستحضار هذا الطرف " الرمز يتم استدعاء العديد من العناصر الغائبة ، ومن ثمة تكثيف المعنى و إجماله"[3] ,واستدعاء العناصر الغائبة معناه المرموز له في الطبيعة وهو ما يخلق مسافة التوتر و يحقق أدبية النص.

إنّ توظيف الرّمز في خطاب أبي حمو لا يقتصر على نثره , بل نجد له معادلا في الشعر وهو تعبير عن التجربة الإنسانية بكل أبعادها الرّوحية و الفنية و الإبداعية. ولتمثّل ذلك نأخذ الأبيات الآتية في قوله [4]:

**والورق نائحة على أغصانـــــها — نوح الشجي المدنف المتعلــــــل**
**فسمعت هاتفة على أفنانـــــــها — تشكو بصوت بين لم يجهـــــل**
**فنشدتها عن حالها فترنمـــــت — وبكت وأبكت صم صخر الجندل**
**قالت وأشواق النوى لعبت بها — عن غير حال يا ابن آدم فاسأل**
**ناديتها و الجسم منى قد فنــى — و على فؤاد غمرة لم تنجـــــل**
**لو ذقت يا ورقاء ما قد ذقتـــه — لحرقت أغصان ا لأراك الميــــل**

1 - صبحي البستاني، الصّورة الشّعريّة في الكتابة الفنيّة: 172
2 - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 111
3 - سحر سامي، شعرية النّصّ الصّوفي: 154
4 - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الثاني، حياته وآثاره: 296

إنّ الرّمز، الّذي ندارسه ، هاهنا ، هو ( ورقاء ) التي وجد فيها الأديب معادلا موضوعيا للتعبير عن حالته الوجدانية والفنية, و هذا الاستخدام الرّمزي الذي هو عدول عن المعنى المألوف هو الذي ولد شرارة الأدبية .

وفي سياق هذا الاختيار، نلاحظ أن الحمامة رمز الروح . فإذا بكت كافأ بكاؤها بكاء الأرواح ، وأمّا طوقها فإنه تأسيس للشهادة ... بمعنى الشوق إلى البدء و الأصل[1] . هذا من جهة السياق ، أما من جهة الدّلالة فإنها تشخيص للحالة النفسية للشاعر ؛ حالة تناشد عالم الطّهر و الفضيلة ، و النأي عن مطارح الدّنس . ومسافة التوتر هذه ، بين الورقاء كرمز ، والبنية العميقة لها كمرموز هي منبع الشّعرية ؛لأننا نجد أنفسنا " بين المدرك و اللا مدرك ، المحسوس و اللاّمحسوس ، الغائب و الحاضر"[2]. ومنه نتمتع " بإثارة الانفعالات الوجدانية وإشاعة اللذة الفنية بهذه الإثارة ، و إجاشة الحياة الكاملة بهذه الانفعالات [3].

ومزيّة هذا النص ، لم تأته فقط من استخدام الرمز وما شكّله من علاقة الحضور و الغـــياب ، بل كذلك الفضل فيه يعود إلى هذا الحوار بين أبي حمو موسى و الورقاء من خلال الأفعال ( ناشدتها ، قالت ، ناديتها ) . فهذا التداول بين الأنا و الآخر « هو الذي ساهم في خلق الحوارية الصّريحة ، مما جعل فضاء المقطع ينمو من خلال هذه التقنيات ».[4]

يلجأ أبو حمّو إلى استخدام التشبيه، بوصفه مظهرا من مظاهر شعرية الخطاب الأدبي، يوشّح به لغته ليجعل منها لغة الجمال والإيحاء والمزية في التشبيه هي إدراك العلائق بين الطرفين بغية التوضيح وتقريب المعنى.[5]

لقد قُدِّم للتشبيه تعاريف عديدة، ومنها أنه" أنْ تُثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه"[6] .وعلى هذا الأساس فإن صورة التشبيه هي التقريب بين قطبين أو بين حقيقتين والمقارنة بينهما لاشتراكهما في معنى من المعاني، ووظيفته تكمن في جمالية تأليف النظم والربط بين طرفي التشبيه.

---

[1] ـ عاطف جودة, الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة: 302.
[2] ـ كمال أبو ديب، في الشّعرية: 104
[3] ـ السّيّد قطب، التّصوير الفني في القرآن: 242
[4] ـ العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب: 114
[5] ـ أبو هلال العسكري ، الصناعتين: 243.
[6] ـ عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة : 78.

ولتمثل خاصية التشبيه في خطاب أبي حمو موسى، نورد النص الآتي: "أما بعد فإنه لما كانت الأولاد قطع الأكباد، وعماد الظهور... وجب أن تكون لهم الآباء مثل السماء الظليلة، والشمس المنيرة والسحب المنيلة، يتحفونهم بكل أدب وفضيلة، ويمنحونهم كل فائدة جليلة"[1]. فأطراف التشبيه تساهم في اتساق البنية على مستوى التأليف وتحدث المنافرة على مستوى الدّلالة، إذ التنافر حاصل في العلاقة التمثيلية بين الآباء والسماء والشمس، والسّحب. فبنية الصورة إذن هي:

الآباء ← مثل ← السماء والشمس والسحب

يلاحظ أن التّمثيل الانزياحي وقع بين طرفين غير متكافئين ؛ فالطرف الأول هو الآباء وخدمتهم للأبناء، أما الطرف الثاني؛ فهو السماء والشمس والسّحب. لم تُذكَر معادلاتها حتى تكتمل الصّورة. وهذه، كذلك مسافة توتر فإن كان من معادل موضوعي، لا يكون إلاّ الأرض، وثمة ندرك قيمة الأبناء إذا كانوا مثل الأرض التي تحتاج إلى التوازن والنور و الأمطار. وهذه الفجوة كانت لردم " فجوة دلالية في الشفرة المعجمية ، أو لتزيين الخطاب وجعله أكثر إشراقا."[2] وعليه يمكن تصور البنية التمثيلية على الشكل الآتي:

الآباء ← مثل السّماء والشّمس ← والسّحب ←

الأبناء ← الأرض ←

} صورة منتزعة من الطبيعة

أبو حمّو في هذا النص يقابل بين الآباء والأبناء، وكذلك بين السماء والشمس والأمطار كمقابل للأرض. ومن هنا يمكن للمتلقي أن يحس " بالرّجّة " التي تخلف اللذة الفنية، كما يلاحظ تكرار الصفات "الظليلة، المنيرة، المنيلة" قد حقق ما يسميه "الدكتور صلاح فضل ب "التدويم"* الذي يساهم في تعميق الدّالة، وخلق الدينامية الموسيقية"[3].

الانزياح اللفظي والدّلالي، في خطاب أبي حمو موسى يحدث كذلك بواسطة الحيوانات، ولتمثل الظّاهرة نورد النص الآتي " **اعلم يا بني أن الملك إذا حاول أمرا عرض له،**

---

[1] – أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 03.

[2] – بول ريكور، نظرية التأويل : الخطاب وفائض المعنى: 87.

[3] – العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب: 143.

* التدويم: هو محاولة توظيف التكرار للتعميق الدّلالي والإمعان في التطريب الموسيقي لنفي الركابة والجمود. أنظر: د/صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية : 289.

**فليشمر في طلبه عند إمكان الفرصة، ولا يتراخى عنه لصغره، فإن وثبة الأسد على الأرنب هي التي يثب بها على الفيل... وإذا وقع الملك في أمر من عدوِّه يخاف منه على نفسه وسلطانه فينبغي أن يعطي بلسانه كلما يرضي عدوَّه، مظهرا الرِّقة والانقباض وهو مع ذلك متيقظ، محترس مستعد للوثبة كالصقر الذي يظهر الذلة والانقباض عند صيده ثم ينقض إذا أمكنته الفرصة ينال فيها حاجته."[1]**

إن النّص الذي ندارسه، ههنا ، ينهض على التّشبيه في حالة تعرض الملك إلى مكروه، على ضرورة مباغتة العدو و الانقضاض عليه كما يثب الأسد على الأرنب. والعدو هنا هو الفيل. وكذلك، تمثيل حال الملك مع عدوه بإظهار الرِّقة بالصّقر في إظهاره للذّلة عند صيده ثم الانقضاض إذا أمكنه ذلك، وعليه يمكن تصوّر البنية الشكلية كالآتي:

مثل
مباغتة الملك عدوّه ←———— وثبة الأسد على الأرنب

مثل
حال الملك مع عدوّه ←———— حال الصّقر مع صيده

لقد جمع أبو حمّو من خلال هذا الانزياح بين حقول دلالية متقاربة ومتباعدة لإخراج الملفوظ بشكل قد يوازي الواقع ويحاكيه وقد يتجاوزه فيكون "الخلق والإبداع"[2]. وذلك أنه جمع بين الأسد والأرنب وأفعال الصّقر, وهذا متقارب، وجمع بين الملك والعدو, وهذا متقارب أيضا، لكن التمثيل بينهما هو غير المعقول، و هذا الغريب هو منبع الشعرية. ومنها يكون التّوضيح وكشف المعاني وتمكين المخاطب من المعنى. "[3]

إن ظاهرة التشخيص والتصوير بالحركة، تعد عنصرا دلاليا: لأن " المبدع لا يعيد تكوين عناصر موجودة فقط , بل يضيف إليها عناصر جديدة".[4] ويكون التشبيه بذلك، إضافة دلالية، وانزياحا عن المألوف والمعتاد من التّعابير والأساليب، ومن ثمة فإن التشبيه يتميز بالانزياح في أكثر من مستوى؛ اللفظ، والفكرة، والزمن، فالصّورة الأدبية إذن تقوم على التفاعل العضوي بين مكوناتها، إنّها "الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكان والزمان (...) كما أن الصورة هي نتاج الرؤية الشّاملة."[5]

---

[1] - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 115.
[2] - ماهر دربال ، الصورة الشعرية: 72.
[3] - محمد العمري ، بلاغة اللفظ، نقد وفكر، ع 17، ص12
[4] - مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي: 56.
[5] - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث: 254.

ظاهرة التّشخيص، هذه، ماثلة في النص السّابق، إذ قامت بإضفاء الحياة فيما لا حياة فيه، فترى " الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبيّنة، والمعاني الخفية بادية جلية (..). إن شئت أرتك المعاني اللّطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الظّنون".[1]

لا شكّ، إذن، أن التصوير بالحركة قد أدّى دورا فاعلا في رسم معالم الدلالة النصية, فانظر كيف يثب الأسد على الأرنب، وكذا الوداعة التي يظهرها الصّقر، لكن عند توفر الفرصة ينقض، فكذلك وجب على الملك أن يتعامل مع العدو.

التّمثيل في خطاب أبي حمّو، لا يستمده فقط من الطّبيعة والحيوانات والطّيور، ولكن كذلك من البساتين، يقول في شأن المملكة: " **واعلم يا بني أن المملكة مثلها مثل البستان فينبغي أن يسوسها الملك في غالب الأحوال كما يسوس صاحب البستان بستانه، فمن ذلك أنه ينتخب أهل الشكيمة من جنده، وذوي الشّوكة من أعيانه فيجعلهم في أقاصي البلاد، وأطراف مملكته ليحفظ بهم الرعية، كما يفعل صاحب البستان فإنه يخرج الشّجر ذوات الشوك وما فضل من العيدان فيحيط بها على الشجر المثمرة والزّرائع الطيبة ليقيها من أهل الفساد والدواب المؤذية، وكذلك الملك يطهِّر رعيته من أهل الفساد والدعارة ويخرجهم من بينهم أو يصلحهم من إقامة الحدود وإظهار السياسة فإنه إذا فعل ذلك صلحت أحوال الرعية وانتعشوا وكثر خيرهم كما يفعل صاحب البستان فإنّه ينقي بستانه من الحشيش الذي لا فائدة فيه ويخرج ما فيها من الشّوك والنبات الخبيث، فينتعش زرعها وينمو شجرها، ويطيب ثمرها ومتى حل خراج الملك أو تعين له حق على رعيته من أموال الثمار والغلاّت فلا يؤخِّر قبضه عن وقت محله، فيكون معرضا للهلاك بثافات الزمان كما يفعل صاحب البستان، فإنه لا يؤخر اجتناء ما نضج من ثمره وما طلع من ورده لأنه إن لم يبادر إلى التقاطه سقط على الأرض وأحاطت به الآفات وينبغي أن يتعاهد أبناء جنده وأعوانه الذين ماتوا في خدمته وطاعته ويرضخ لهم من بيت ماله رزقا يقوم بكفايتهم، فإنهم أرجى للملك عند بلوغهم وأشد نصحا في خدمته من غيرهم كما يتعاهد صاحب البستان خوالف شجره الهالكة بالسقي والتربية لما يرجوه من خيرها واستطابة ثمرها، ومتى تباغض قائدان من قوادك وكانا متجاورين في موضع فينبغي أن تفرق بينهما لأن خيرهما لا يرجى ما داما متجاورين وربّما نتج منهما أو من أحدهما ما لا يمكن لك أن تلاقيه، كما يفرِّق صاحب البستان بين الشجرتين إذا تداخلت أغصانها لعلمه أن خيرهما لا يرجى ما دامتا كذلك.**"[2]

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة: 43.

[2] - أبو حمو موسى- واسطة السلوك في سياسة الملوك: 112 / 113

إنّ النّص الذي ندارسه ينهض على رسم صورة لطرفين متنافرين معجميا. وهذه الصورة طرفاها الملك ومملكته، والبستان وصاحبه، وهذان الطّرفان يتشكلان من صور جزئية تنمو تدريجيا لتكوّن صورة كاملة. وهكذا " فقدرة التشبيه على بناء الخيال التصويري (...) منوطة بعوامل عدة من أهمِّها طبيعة المادة المكونة لعناصر التشبيه ومدى ما تتميز به من طرافة مثيرة، ونوعية الأدوات المستخدمة ودرجة إلحاحها على إقامة التّخييل"[1]. وإذا تحقق هذا حدث الإعجاب والتأثير. يشبِّه الأديب – في النص السّابق تعامل الملك مع المملكة بتعامل صاحب البستان مع بستانه– والملاحظ أن طرفي التشبيه وردا مركّبين. وإن بحثنا عن أوجه الشبه بين المشبّه والمشبّه به وجدناها متعددة، وهو ما اشترطه النقاد، حتى تتحقق أهم وظائف التشبيه وهي الإبانة والوضوح، فقد اعتبروا أن أجود التّشبيهات ما " أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصِّفات أكثر من انفرادهما فيه حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد".[2]

إنّ وجه الشبه بين صاحب المملكة وصاحب البستان، هو الإحاطة والتنقية والتعهّد بالتربية والعناية، فيكون الانتعاش والنمو، ووجه الشبه هذا له دلالة تعليمية فقد استخدم التشبيه " في التعليم عند الإفهام، والتّخاطب بالإشارات فإنها أداة معينة على فهم الأمر الذي يقصد تفهيمه"[3]. وأبو حمّو يعلم ابنه كيف يحافظ على المملكة، كما أن وظيفته تكملة "الكلام الغائب أو المسكوت عنه".[4]

والنّص الذي ندارسه ، الحسن فيه لا يرجع إلى التشبيه فقط ، بل إلى التناسب بين أجزاء القول كذلك، إذ "إنّ المعاني منها ما يُتَطالب بحسب الإسناد خاصّة، وبحسب انتساب بعض المعاني إلى بعض في أنفسها بكونها أمثالا وأشباها أو أضدادا أو متقاربات من الأمثال والأضداد".[5]

ومن أجزاء القول المتناسبة في النّص السّابق : (ينتخب أهل الشّكيمة من جنده، وذوي الشوكة من أعيانه، فيجعلهم في أقاصي البلاد، وأطراف مملكته ليحفظ بهم الرعية، صاحب البستان يخرج الشجر ذوات الشّوك وما فضل من العيدان، فيحيط بهم على الشجر

---

[1] ـ صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية: 222.
[2] ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر: 224.
[3] ـ قاسم المؤمني، شعرية الشعر:32.
[4] ـ ماهر دربال، الصورة الشعرية: 75.
[5] ـ حازم القرطاجيني، منهج البلغاء وسراج الأدباء: 143.

المثمرة والزرائع الطيبة ليقيها من أهل الفساد والدّواب المؤذية . فهذا التلاؤم ولّد لنا إيقاعا، ذلك أن الإيقاع يكون " إيقاعا بالتّقابل أو إيقاعا بالتّلاؤم ينجرّان عن التّوازن الحادث من جراء التّناسب في أجزاء القول المختلفة"[1]. وهكذا تتضام مراتب الإيقاع في مستويات الألفاظ والأجزاء والأقاويل والبناء لتصنع جوهر الأدبية الكامن في النّسيج الأسلوبي.[2]

ظاهرة التشبيه وما تشكله من قيمة أدبية، بارزة كذلك في شعره إذ يقول[3]:

**والخيل تعثر في طلى صرعائها ... ما بين مضطجع و بين موسد**
**من كل أشهب كالشهاب تخاله ... أو أدهم مثل الغراب الأسود**
**أو أحمر كالورد لون أديمه ... أو أشقر متجلل بالعسجد**
**أو أصفر منهن كالخيري, في ... حسن معارفه كخط اليد**
**أو أبلق حسن الحجال مدثر ... ومدرهم ومقصدر و محدد**
**أو أشقر أصدى فسحرة لونه ... سحر و غرة و جهه كالفرقد**

أبو حمو يرسم صورة للخيل في المعركة فيوزع المشبه به على الألوان المختلفة، فهو كالشهاب، أو كالغراب، أو كالورد، أو كالفرقد. فقد وقع الاتفاق بين التشبيهات في اللون، وبهذا "حلا التشبيه وراق وفتن"[4]، إذ الأشهب كالشهاب ، والأدهم مثل سواد الغراب، والأحمر مثل الورد، والأشقر مثل العسجد، وغرّة الوجه كالفرقد. كما أن مكمن الأدبية كذلك في الإلمام الكلي بالصورة ، إذ من أسباب الإعجاب بالتّشبيه "الإلمام الكلي بالصورة للوهلة الأولى مما يدعو إلى تأمل التفاصيل المغمورة" [5]. ويمكن تبيُّن بنية الصورة كالآتي:

جواد أشهب ← كالشهاب
أدهم ← مثل الغراب الأسود
أحمر ← كالورد
غرة وجهه ← كالفرقد

[1] - الأخضر جمعي، المقاييس الأسلوبية في " المنزع البديع للسجلماسي" : 62
[2] - م، نفسه:63.
[3] - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الثاني، حياته وآثاره: 329.
[4] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: 260.
[5] - م، نفسه: 261.

إن هذه الصورة تعالق فيها الحسي مع الحسي،إذ الأشهب والأدهم والأحمر، والـــذي وجهه أغر أطراف محسوسة. وكذلك الشهاب، الغراب الأسود، الورد، الفرقد، أطـــراف محسوسة، وإذا كانت الألوان في الصورة الشعرية تحيل على مـــدلولات مـــن طبيعتهـــا المساهمة في خلق المستوى الجمالي في القصيدة، فإن الأدب في نهاية الأمــــر" ينبــت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان سواء كانت منظورة أم مستحضرة فـــي الـــذهن، وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسق خاص"[1].

إن شعرية النص السابق، لم تنهض – فقط – على أكتاف التشـــبيه، بـــل تضـــافرت عناصر أخرى لدعمها, فقد تدعّم البيان بالبديع وكذا التركيب، أو بتعبير أوضـــح جمـــال الخطاب، يصنعه التشبيه والقلب والحذف والزّيادة والنقصان، والتقديم والتأخير[2]. فالإيقاع ولّده تكرار (أو)، وكذلك أسماء التفضيل (أشهب، أدهم، أشقر، أحمر، أصفر، أبلـــق...)، وكذلك الحذف؛ إذ حذف ما بعد العنصر الباني "أو"، حيث حُذفت الصيغة اللسانية "من كل" في الأبيات (3 ،4 ، 5 ،6) فيكون الإيجاز والتكثيف طاقتي اللّغة في الإشارة إلى المعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة".[3]وهذا الحذف هو خروج عن التّعبير المألوف وثمّة مكمن الأدبية.

ويتّضح ممّا أتينا عليه ذكرا، أن الانزياح، إن في اللفظ، وإن في الدلالة هو مظهر من مظاهر الجمالية، وسمة بارزة من سمات الشعرية في خطاب أبي حمّو موسى ، فـــالفرادة والتميّز لا يتجليان إلا في الأسلوب، أي اللغة ,إذ إنّ "المروق عن المـــألوف فـــي نســـج الأسلوب بخرق التقاليد المتواضع عليها بين مستعملي اللّغة، فكان الانزيـــاح فـــي خـــرق القواعد المدرسية المعيارية للأسلوب، وتكون الغاية من وراء الاستعمال الانزياحي توتير اللّغة لبعث الحياة والجدة والرّشاقة والجمال والعمق"[4] .

نموذج آخر لإبراز شعرية التشبيه عند أبي حمّو في قوله: " **و من أعجب الأشـــياء ملـــك صالح و وزير طالح، أو ماك طالح و وزير صالح، و مثل هذين كمثا الماء و النّار، كلّ ما أنبته الماء من العشب و الكلأ أحرقته النّار بحرِّها، لأنّه لكما عمل أحدهما خيرا أفسده الآخر بشرِّه**"[5]

---

[1] - عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب: 60/59.
[2] - صلاح رزق ، أدبية النص: 76.
[3] - الأخضر جمعي، المقاييس الأسلوبية في المنزع البديع للسجلماسي: 57
[4] - عبد الملك مرتاض شعريّة القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب القصيدة أشجان يمانية:130.
[5] - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 34

و من شعره في الفخرنأخذ قوله[1]:

| | |
|---|---|
| **قاطعنا الثّناياو الخميس مسربــل** | **صلاصله مثــل الرِّيــاح القواصــم** |
| **و عجنا و عرّجنا على واد يســر** | **و حزن المخاض كالليوث الضراغم** |
| **و لاحت شعاع الهند بين خميسها** | **كبــرق تبــدّى بيــن درج الأراقــم** |
| **و داروا بأسوار المدينــة كلِّهــا** | **كدور سوار فوق أبهــى المعاصــم** |

التشبيهات الواردة في النّصين: ملك صالح و وزير طالح كمثل الماء النار، الخميس مسربل مثل الرِّياح القواصي، حزن المخاض كالليوث الضراغم، شعاع الهند بين خميسها كبرق تبدّى بين درج الأراقم، دوران الجنود بأسوار المدينة كدور سوار فمق أبهى المعاصم، جماليتها تكمن في الاستطراف النّاشئ عن التّضاد، أي القدماء كانوا يريدون (إذكاء الغرابة و العبث بالعلاقات الطبيعية بين الأشياء، و قد استرقهم الشعور بالتّضاد)[2]

لقد حاول هذا الفصل قراءة الشعرية عند أبي حمو موسى الثاني، انطلاقا من استخدامه اللغة استخداما متميزا، يُعد فيه الاختيار اللفظي والانزياح من أبرز عناصر الاختيار اللافتة للنظر في خطابه . فاللفظ يؤدي وظيفة بيانية تتحقق من طريقها الشعرية، ويتّسم بالانسجام بين عناصره ومكوناته البيانية.

ويتميّز الاختيار اللفظي عنده باختيار الأبنية القوية للمعنى القوي بغرض التأكيد أو التقرير، كما أن الأبنية الصّرفية في خطابه مشبعة بالمعاني النفسية والعاطفية والفكرية إذ عبّرت عن الرؤية والموقف.

ويوظّف أبو حمو بلاغة الانزياح في توليد الدّلالات، وإثراء المعاني، والاتساع في الأغراض , إذ الصورة الأدبية عنده قائمة على التّشخيص والتّصوير بالصّوت، والتصوير بالحركة.مما يعد عنصر إخصاب وإثراء في الدلالة وفي اللفظ أيضا وهذا ما حقق لخطابه سمة الشعرية.

---

[1] - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى حياته و آثاره: 307 / 308
[2] - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية: 67

# الفصــل الثّانــي : شعريــّة التّركيــب.

## تمهيد

1- شعرية الإطنـــــــاب.

2- شعرية التّقابل الدّلاليّ.

3- شعرية التّقديم والتّأخير.

4- شعـــــــــرية السّرد.

# تمهيد:

تتمظهر شعرية الخطاب الأدبيّ في معماره اللّغوي وبنائه، وخواص تركيبه وكذلك في علاقات مكوناته بعضها مع بعض، والرّوابط التي تربط بينهما.ذلك أنّ "الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا من التأليف، و يعمد بها إلى وجه دون وجـــــه من التركيب والترتيب"[1].وبعبارة أوضح، فإنّ الشّعرية تكمن في طريقة تأليف الكلمات في السياق, لأنّ جمالها يعود إلى جميع العناصر البنائية.

والتّركيب يُنظَر إليه من زاويتين :نحوية وبلاغية :فقد ننظر إليه من زاوية النحو، فنرى فيه خرقا وانحرافا عن القاعدة النحوية، ونسمّي هذا التركيب بالانزياح النحوي.[2]وقد ننظر إليه من زاوية الدلالة فنرى فيه تركيبا مجازيا، ونسمي هذا التركيب بالانزياح الاستبدالي[3].وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في قوله: "وإذا عرفت أن مدار النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة، ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها، ثمّ اعلم, إذن, ليس المزية بواجبة لهـــا في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق, ولكن تُعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثمّ بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضهـــــا مع بعض"[4].

إنّ كلّ تركيب أسلوبي يتضمّن أبعادا دلاليّة تخصّه، وأنّ أيّ تغيير في بنية التركيب بتقديم أو تأخير أو زيادة في بعض وحداته اللّغوية ، يكون بهدف ويتقصّده المنشئ عن وعي وإدراك.فالخطاب الأدبي هو تركيب جمالي للوحدات اللغوية تركيبا يتوخى في سياقه معاني النّحو، ومن هنا"يكسب وظيفة الأدبية التي هي سرّ من أسرار خصائصه التّركيبية البنيوية والوظيفية."[5] وتعضيدا لكلامنا هذا، نقول أنّ " ظاهرة التّركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبيّ"[6]. وفي هذا الإطار ــ دائما ــ يرجع عبد القاهر الجرجاني الإنشائية إلى خصائص البناء، وخواص التركيب، والعلاقات النصية المتولدة

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: 02
2- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية 176، 179، 185
3- م. نفسه:69
4- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز :121
5- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1: 172.
6 - م، نفسه: 168.

في رحم النسيج اللغوي، وهذه الخصائص والقيم الأسلوبيّة التي يكتسبها التّرتيب ليس لها حدود، حتى أنّ سرّ الجودة أو الرّداءة إنّما يعود إلى ما في لغة النص من خصائص معينـــــــة في الصياغة[1].ولكن هذه الخصائص ليست صفات قبلية، أو سابقة عن التركيب، بل هي صفات أو أوصاف يكتسبها التركيب، أو أيّ عنصر فنّيّ آخر من جرّاء الاستعمال.

في ضوء هذا التّمهيد، سنحاول مقاربة بنية التّركيب وشعرتيه في خطاب أبي حمّو موسى، من خلال العناصر الآتية: الإطناب، التّقابل الدّلاليّ، التّقديم والتّأخير، السّرد.

## 1- شعرية الإطناب:

يُقصد بالإطناب زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، وهو من شروط التّصوير الفنّيّ الأدبيّ. يقول أبو هلال العسكريّ:"الإطناب بلاغة"2. وكما أن الزيــــــادة في المبنى زيادة في المعنى ؛ بمعنى أنّ الإطناب يكون بزيادة اللفظ إلى حدّ الخروج عن المألوف، ويكون لفائدة تثبيت أو توضيح أو تأكيد أو دفع إبهام.[3]

إنّ الاحتفاء بخاصية "الإطناب" يوحي بأنّ الكاتب يعنى بالفكرة عنايته باللّغة. وهذا النّوع من الكتابة لا يقف عند المعنى أو الفكرة فقط. بل يســـــعى إلى "إيصال المعنى بأوضح السّبل، وأحسنها وأجملها"[4]. وهذا الأسلوب هو الّذي يجمع بين الفائدة والمتعة، فيخضع للشّرط التّاريخي والجماليّ ويستجيب لمتطلّبات المتلقّي كذلك.

وسنحاول في هذا الفصل أن نرصد مظاهر هذه الميزة الأسلوبيّة وتجلّياتها في خطاب أبي حمّو موسى، إذ اتخذت هذه الخاصّية أشكالا عديدة منها: التّتميم، والتّكرار، وذكر الخاص بعد العام، وذكر العام بعد الخاص، والإيضاح بعد الإبهام[5] .

استخدم أبو حمّو موسى " التّتميم" في خطابه. و"التتميم" هو "أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتمّ بها صحته وتكمل معها جودته شيئا إلا أتى به."[6] ويتمّ بواسطة تكثير الجمل أو زيادة الأفعال والأسماء. وللمسك بخيط هذه الخاصية نمثّل

---

1- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث : 361
2 - أبو هلال العسكري، الصناعتين: 210
3 - صالح بلعيد ، نظرية النظم: 54
4 - ريمون طحان، الألسنية العربية : 107/106 عن عبد السّلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب : 85
5 - مختار عطية، التقديم والتأخير و مباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية 97/96/94/89.
6 - قدامه بن جعفر، نقد الشعر:145

بقول صاحب واسطة السلوك في سياسة الملوك: "القسم الأول: **أن يجمع الملك الجيش والمال بقدر ما تحت إيّالته من البلاد وماله من الأقاليم والأعداد، لا أقل من ذلك ولا أكثر ولا أكبر ولا أصغر. اعلم يا بني أنه ينبغي لك أن تتخذ جيشا بقدر ما تحكم به بلادك، ولا يحملك الحرص على أن تكثر أعدادك، فليكن جيشك قدر ما يكفيه من المال، ولا تكون مفرطا لئلاّ يتعذر عليك الحال، لأنّك إذا ضعف مالك وكثر جيشك كثر همك وتنكد عيشك، وصار عليك جيشك أعوانا، وأصبحت لقلة ذات يدك مهانا، فيدعوك طلب الجيش إلى طلب الرعية، وإذا ظلمت الرعية، فسد الكل بالكلية، وإن كنت قليل الجيش، كثير المال، كان ملكك صائرا للاختلال، فإنّه ربّما تدعوك الضرورة، وحوادث أعدائك كثيرة منها، أن يريد عدوك الاستيلاء على بلادك، ويحتقرك لقلة أجنادك،فيأخذك الأمرعلى حين غفلة ويعتريك العدو دفعة ولا تجد مهلة ، فتلتمس ضمّ الجيش بها عندك من المال. فلا تجده في نفس الحال.**"[1]

إنّ الجدول الآتي يبيّن حجم الفكرة في هذا النص، وكيف أطنب الكاتــب في شرحها بالجمل حتى نضجت واكتملت.

| الفكرة | صورة الإطناب |
|---|---|
| أن يجمع الملك الجيش و المال بقدر ما تحت إيالته من الأقاليم و الأعداد. | – لا أقلّ من ذلك و لا أكثر، و لا أكبر و لا أصغر.<br>– ينبغي أن تتخذ جيشا بقدر ما تحكم به بلادك.<br>– فليكن جيشك قدر ما يكفيه من المال، لا تكون مفرطا لئلا يتعذر عليك المال, لأنه إذا ضعف مــالك و كثر جيشك كثر همّك وتنكد عيشك ,و صار عليك جيشك أعوانا.<br>– إذا ظلمت الرعية فسد ملكك، و إن كنت قليل الجيش كثير المال، كان ملكك سائرا للاختلال. |

جدول يمثل خاصية التتميم عن طريق الجمل.

لقد تمّ "التّتميم" عن طريق الجمل، حيث كثّف الأديب من الشرح، وقد أدت هذه الجمل في سياقها وظيفة دلالية وجمالية؛ فأما الوظيفة الدلالية، فتتمثل في تأكيد أبي حمّو موسى لابنه أنّ جمع الجيش والمال يكون موازيا للأقاليم والأعداد التي تحت حكمه.وأمّا الوظيفة الجمالية، فتمثّلت في خرق معيار التأليف القائم على المساواة بين التّركيب والمعنى. وعليه فشعريته تكمن في "زيادة التّصوير للمعنى المقصود"[2]. ثمّ إنّ " للإطناب مواضع يحسن

1 - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك :122/121
2 - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر : 2 / 344.

فيها منها: التّرغيب والتّرهيب، والإصلاح بين العشائر، والإعذار والإنذار إلى الأعداء والعساكر."[1] إذن، فالتتميم السّابق حسن لأنّه فيه حديث عن الأعداء والعساكر للابن.

إنّ التّرابط بين الأفكار والوحدات الألسنية إنّما نشأ من العلاقات بين الأجزاء والعناصر الدّاخلة في التّكوين البنيوي للأجزاء فيما بينها من خلال اعتماد الوصل وكذا الشرط وجوابه. فالوصل، "لا يتحقق إلا عندما تكون التعابير المتعاقبة في الجمل مجتمعة، كلاّ مترابطا أي وحدة فكرية."[2] وهو ما تحقّق للنّص السّابق، إذ المدلول كان حول المشاكلة بين المال والجيش. وأمّا الشّرط وجوابه بواسطة العنصرين البانيين (إذا، إن) فوظيفته المبالغة وتحقيق الاتساق في بنية النّص، ومن ثمّ الإيقاع. ويقول الغذامي " العلاقة التّضامنية، وهي صفة الجمل إذا صار وجود إحداهما يقتضي وجود الأخرى، وجمل هذا النص يعتمد بعضها على بعض لإقامة السِّياق...مما يعطيها قدرة تحكمية عالية تمسك كل قارئ وتخضعه لسلطانها"[3].

نموذج آخر من نماذج الإطناب نلاحظه في خطاب أبي حمّو، إنّه التّكرار. فهو مذهب من مذاهب العرب، ولسان لها يلجأ إليه المتكلم غالبا بغية التوكيد والإفهام.[4] ولتمثّل جماليته، نأخذ النّص الآتي : " **يا بنيّ جالس الفضلاء، و شاور العقلاء ، وخذ الرّأي من النّصحاء، و اقتد بذوي التجارب النبلاء ، وجانب مجالسة السفهاء:وأما كتّابك فلتتخيّر منهم لسرك كاتبا من وجوه بلادك ، موفيا لغرضك وقصدك ، فصيح اللّسان، جري الجنان ، بليغ البيان ,عارفا بالآداب ، سالكا طرق الصواب .بارع الخطّ ، حسن الضّبط .عالما بالحلّ والرّبط ... سالكا طرق الرّشاد والفلاح ، يرشد إلى الهدى ويهدي إلى الرّشاد، ويسدّد الأمور ويأمر بالسّـــداد... يا بني وأما قضاتك فيجب أن تتّخذ قاضيا من فقهائك، أفضلهم في متانة الدّين ، وأرغبهم في مصالح المسلمين ...عالما بتنفيذ الأحكام، مفرّقـــا بين الحلال والحرام ، قاضيا بالعدل، آخذا بالفضل، موجزا منجزا للفصل**".[5]

إنّ التّكرار، في النّص الذي ندارسه، قائم على تكرار أفعال الأمر (جالس، خذ، اقتد، جانب) وتكرار المشتقات (كاتبا، موفيا، فصيح، عالما، سالكا، أفضلهم، أرغبهم، عالما، مفرّقا، قاضيا، آخذا، منجزا). فهذا التكرار له وظيفتان :دلالية

---

1 - أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشّعر:155عن د/مختار عطية.م.سابق:88.

3- جون كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة: 160

3 -عبد الله الغذامي :تشريح النص : 22.

4 - ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن : 235.

[5] - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 111/110

وجمالية. أمّا الدّلاليّة، فتكمن في توجيه أبي حمّو ابنه نحو طريق برّ الأمان، من خلال اختيار الحاشية المتكوّنة من النّبلاء، والعلماء، والقضاة. و أمّا الجمالية، فتكمن في خلق الإيقاع الموسيقيّ الذي يساعد على تتبّع المعنى .ويرجع أثر التّكرار إلى أنّه يزيد الشّيء المكرّر تميّزا عن غيره في نفسيّة المتلقيّ.

ينهض خطاب أبي حمّو على خاصيّة "ذكر الخاصّ بعد العامّ "، "وهو أن يذكر العامّ ثمّ يؤتى بالخاصّ معطوفا عليه بالواو، للتّنبيه على فضله حتّى كأنّه ليس من جنسه."[1] ويمكن تسميته الإجمال ثمّ التفصيل، ولتمثّل هذه الخاصية نأخذ النّص الآتي: "**واعلم يا بنيّ أن الجيش ينقسم إلى أربعة أقسام خاصتك وقبيلك و أنصارك وإليك الأولى الخاصة بالملك .اعلم يا بني أنه ينبغي لك أن تتخذ خاصتك من وجوه القبائل ... القسم الثاني من الجيش القبيل، أعني قبيل الملك ، اعلم يا بني ينبغي لك أن تكون محافظا على قبيلك ... القسم الثالث من الجيش وهم أنصار الملك من حماته ...اعلم يا بني أنه ينبغي لك أن تتخذ لنفسك أنصارا، لا يفارقونك ليلا ولا نهارا، وهم أربعة أقسام :ميمنة، وميسرة ، ومقدمة، وساقة .فأما الميمنة يا بني فلتتخيرهم أيضا من ذوي الشدة والكفاية... وأما الميسرة يا بني فلتتخيرهم أيضا من جملة الأبطال... وأما المقدمة يا بني فلتتخيرهم أيضا من أصحاب الخيول السوابق... وأما الساقة يا بني ... اعلم يا بني أنه ينبغي لك أن تتّخذ دخلة من الحماة الأمجاد...القسم الرابع من أقسام الجيش مماليك الملك وهم على أربعة أقسام: الأعلام والنصارى، و الأغزار و الوصفان... وأما ترتيبـــهم في الركوب، فليكن أغزارك و أعلاجك بين يديك ...وكذلك النصارى والوصفان، يركبون خلفك مع أهل دخلتك الفرسان ... والأغزار تنقسم أربعة أقسام، وصفان وأعلاح، وأتراك، ومنضافون. وتقدّم على كل جماعة قائدا يقتدون به**"[2] .

إنّ ذكر الخاص بعد العام، في النّص السّابق، ينهض على خاصية التفصيل بعد الإجمال، والجدول الآتي يمثّل الأمر ويجلّيه:

| ذكر العام | التفصيل |
| --- | --- |
| - الجيش ينقسم إلى أربعة أقسام | الأولى الخاصّة بالملك، القسم الثّاني قبيل الملك، القسم الثّالث أنصار الملك، القسم الرّابع مماليك الملك. |
| - الأنصار و هم أربعة أقسام | الميمنة من ذوي الشدة، الميسرة من جملة الأبطال، المقدّمة من أصحاب الخيول السّوابق، الساقة. |

[1] - مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التّركيب: 96

[2] - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 78 /81/80/79.

| | |
|---|---|
| - مماليك الملك و هم على أربعة أقسام. | الحماة، الأنجاد، الأعلاج النصارى ، الأغزار ، الوصفان. |
| - الأغزار تنقسم إلى أربعة أقسام. | وصفان، وأعلاج، وأتراك ، ومنضافون, |

جدول يبيّن حجم الفكرة باستعمال خاصية التّفصيل.

إنّ ظاهرة الإطناب، ههنا، رسمت لنا لوحة .هذه اللوحة تسهّل عملية الفـــهم. تقول فاطمة الطّبال بركة "وقد تنبّه جاكبسون خلال دراساته الشّعـــــــــر إلى أهمية العلاقة بين الدال والمدلول , أو بين الإشارة والمعنى. فقد أدهشه الرّسّامون التّكعيبيّون في اعتماد كل شيء عندهم على العلاقة بين الأجزاء والكلّ. بين اللون والشكل .ولذلك يقول :"يجب أن نقرأ قصيدة كما نشاهد لوحة، أي أن نفهمها ككل بحيث نحدّد جيّدا علاقات كلّ عنصر بالآخر". [1]

إذن, اللّوحة التي نشاهدها رباعية الأقسام، وكلّ قسم إلى أربعة أقسام، وهكذا من خلال هذا الانحراف الإطنابي الذي انتهك قانون الجملة العادية، هناك انتهاك آخر, وهو إدخال الأعداد الرياضية في الخطاب الأدبيّ. وعليه يمكن أن نحدّد للنّص السّابق، كذلك، وظيفتين: دلالية وجمالية. أمّا الدّلالية فتعليمية إذ نجد أبا حمّو يعلّم ابنه طريقة تقسيم الجيش، وأمّا الجمالية فتكمن في هذا التّشجير الذي يصنع الإيقاع في ذهن المتلقي.

ويلاحظ القارئ أنّ أبا حمّو موسى، يعتمد أسلوب التّفصيل أداة في توليد دلالته، مثلما رأينا في النّص السّابق، ومثلما سنرى في النص الآتي، إذ يقول: "**وفي الحلم من الأوصاف المحمودة، والأحاديث المسنودة، ما لا يحصى كثرة، ولا يستقصى حصرة، وهو بالنسبة للملك أربعة أقسام.القسم الأول: أن يكون الملك حليما على خاصته ورعيته، يعاملهم بحسن نية(...) القسم الثاني:أن يكون الملك حليما على الرعية دون الخاصة.لا يؤاخذ إلا خاصته خاصة(...) ومن عـــــمل من الرعية عملا فاحشا يستوجب العقوبة، ترك مطالبه(...) وهذا يا بني حلم غير محمود. القسم الثّالث: أن يحلم الملك عن الخاصة الأقرباء دون العامّة فهذا عين الآفة الطّامّة(...) فهذا هو الظلم الصراح الذي لا يرجى صاحبه فيه نجاح. فاعلمه. القسم الرابع: أن يكون حلمه مضطربا أحيانا فأحيانا (...) فهذا طبع المجانين، فهذا يا بني حلمه مذموم ولو نسب له الحلم لأنه لا يأمن أحد من حلمه، ولا من عائلته وسمّه، ولا ينظر له لحربه ولا لسلمه ، فالعامة تخاف نكاله والخاصة لا تأمن اغتياله**". [2]

---

1 - فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون : 29.

2 - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك :139/138.

تنهض الدّلالة ، ههنا، على خاصية الإجمال، ثمّ التّفصيل، ثم النّتيجة أي(مقدمة، عرض، خاتمة) والجدول الآتي يوضّح ما نذهب إليه:

| الأقسام | المدلول و تفريعاته | التفريع الدلالي |
|---|---|---|
| | المدلول: الحلم بالنسبة للملك أربعة أقسام. | عن طريق التفصيل والتّقسيم والإجمال. |
| القسم الأوّل: | -أن يكون الملك حليما على خاصته و رعيته و تفصيل ذلك: يعاملهم بحسن نيته، يحلم عنهم في صغار الجرائم ... النتيجة: هذا حلم محمود. | |
| القسم الثّاني: | -أن يكون الملك حليما على الرعية دون الخاصة, وتفصيل ذلك: لا يؤاخذ إلا خاصته خاصة فمن عمل من الخاصة ذنبا يستوجب عليه العقوبة عاقبه، و من عمل من الرعية عملا فاحشا يستوجب العقوبة ترك مطالبه ... و النتيجة: و هذا يا بني حلم محمود. | |
| القسم الثّالث: | -أن يحلم الملك عن الخاصّة الأقرباء دون العامة تفصيل ذلك: اعلم يا بنيّ أنّ الخاصّة إذا حلم عنها، تادت الرعية منها وتلاشت أحوالها ... النتيجة: هذا هو الظلم الصراح فاعلمه. | |
| القسم الرّابع: | -أن يكون حلمه مضطربا أحيانا فأحيانا, و تفصيل ذلك: فهذا طبع المجانين، و حلم بغير تأمين. النّتيجة: حلمه مذموم فالعامّة تخاف نكاله، و الخاصّة لا تأمن اغتياله. | |

جدول يبيّن حجم المدلول عن الإجمال ثمّ التفصيل ثمّ النتيجة.

ينهض الإطناب على خاصيـــــة الإجمال (الحِلم بالنسبة للملك أربعة أقسام) ثمّ التفصيل، (كيف يكون الملك حليما) ,والنّتيجة ( نتيجة كل صنف). فشعرية الإطناب، ههنا، دلالية وجمالية. أمّا الدّلالية، فتكمن في تثبيت الفكرة تثبيتا منطقيا في ذهن الابن، أمّا الجمالية فتكمن في هذا التّسلسل المحكم للمعاني الفرعية، من العـــــام إلى المفصّل إلى النتيجة، ف "علاقة الإجمال / التفصيل تسير في اتّجاهين: إجمال ← تفصيل، وتفصيل ← إجمال، مما ينقل النّص من رتابة الوتيرة الواحـــدة إلى تنام مطّرد بسلوك تينك الطّريقتين".[1] وما جعل المعاني تتناسل هو الموقف فأبو حمّو في موقف الإقناع والتّوضيح.ولذلك، قيل "إنّما تحسن الإطالة وبسط الكلام في تفسير الجمل، وتكرير الوعظ."[2]

يتحقق الإطناب، كذلك، في خطاب أبي حمّو موسى. من خلال سرد الوقائع التّاريخية باستخدام العناصر البنائيّة المتنوّعة، كـــ "دخول حروف التّوكيد، أو دخول الأحرف الزّائدة، أو بزيادة الأفعال والأسماء، أو بالتّأكيد الصّناعي معنويّا أو لفظيّا، أو بتأكيد الفعل بمصدره ، أو بالتّكرير".[3]

ولتمثّل شعريّة هذه الظّاهرة نأخذ النّص الآتي: "...**فكان ابتداء حركتنا السّعيدة من تونس بالجدّ والاعتزام، عاملين على مدينة تلمسان حضرة أسلافنا الكرام، وكان عدوّنا السلطان أبو عنان ابن السّلطان أبى الحسن بن عبد الحقّ المريني...وعاد راجعا إلى بلاده، وكذلك فعل بالمسيلة.ترك فيها شرذمة قليلة، فقصدنا إلى ميلة لننتهز فيها الفرصة، فأخذنا الشّرذمة وعفونا عن قومها، ثمّ ارتحلنا إلى الزاب، وهناك وصل إلينا عرب بني عامر. فخاطرنا في ذلك أعظم مخاطرة، ويسر الله لنا في الفتح أتم مياسرة، ونزلنا ساحتها ورياح النـــــــصر على راياتنا خافقة، فألفينا بها ابن سلطان مرين، فأخرجناه وساء صباح المنذرين.**"[4]

نرى أنّ هناك ترابطا في الأحداث وتنوّعا وتعدّدا ,وقد تحقق ذلك باعتماد العناصر البنائية: الواو و الفاء وثمّ، وتوكيد الفعل بمصدره، والتّكرار.وإذا كان لذلك من دلالة، فهي أنّ أبا حمو يبيّن طريقة انتصاراته لمّا كان سلطانا، وهذا من شأنه أن يبعث الشّوق في نفسية ابنه إلى تحقيق ما حققه الأب .

---

1 - محمد خطابي ، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب): 272
2 - قدامة بن جعفر، نقد النثر: 103
3 - مختار عطية، التّقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية : 33
4 - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 13

ويُلاحظ أنّ اعتماد النّص على هذه العناصر البنائية، أي: الواو، الفاء، ثم، وتحديد الأماكن وتوكيد الفعل بمصدره ( يسر أتمّ مياسرة ، خاطرنا أعــظم مخاطرة )، قد أضفى توافقا بين المعنى والمبنى[1], وقد أفضى هذا التّركـــــــيب إلى الدقة المعنوية، والتّفصيل وإلى ضبط المضمون الفكريّ للكلمات التي تـــرد في السِّياق.

**2- شعرية التّقابل الدّلالي:**

يقصد بالتقابل، تلك العلاقات المشكّلة للنص والقائمة على التنافر في اللفظ أو في المعنى، أو بين صورتين.وهو ظاهرة أسلوبية قائمة على "الطّباق، والمقابلة، واللف والنّشر، والجمع"[2].وتغدو هذه التّقابلات أصلا جماليا في النص الأدبي، وشرطا فنيا تتحقق من خلاله شعريته. ذلك أنّ الكتابة "هي علاقة جديـــدة من نوع ما، داخل سياق اللّغة، إنّها كما يقول الجرجاني: (شدة ائتلاف في شدّة اختلاف)، أي إقامة الألفة بين ما كان مختلفا، وهي الجمع بين المتباعدين، والتأليف ما بين الأضداد. هذا هو النّص، وهذه هي أدبيّة الأدب التي تأخذ بأسباب الدلالة ومقتضياتها التي تبرِّر وجود هذا الأدب."[3]

فشعرية النّص، إذن، إنّما تتحقق باعتماد خطابه التنوع الأسلوبي أداة للتعبير, ومن مظاهر التنوع الأسلوبي التقابل الدلالي ,الذي يتخذ أشكالا متعـــددة، من بينها التّقابل في اللفظ، والتقابل في الصورة[4] والتّقابل بين "الأنا والآخر"[5]. وسنقارب النّص عند أبي حمّو موسى، انطلاقا من مستويات التّقابل السالفة الذّكر.

استخدم الناص في خطابه التقابل في اللفظ ، ويتمثّل ذلك في بنية الطباق والمقابلة، وقد شاع هذا النوع في مواطن المقارنة بين حالتين أو وضعيتين. ومثال ذلك قوله : "**يا بني من تدرّع بدرع العدل، وقي شر العدى، ومن تلبس بلباس الجور سقي كأس الردى، والعدل خير من ماء الحياة ، والجور أشر شر يتقى، والعلم نعم ما يجتنى، و الجور بئس ما يقتنى، والعدل كنز الأمير، وحياة الغني والفقير.يا بني ولا تنس ذكر الله في سرك ولا في جهرك...ورض النفس للأذكار، وتوسل بربانيات الأشعار**"[6].

1 - طول محمد، البنية السردية في القرآن : 163
2 - عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة: 33
3 - عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف: 73
4 - عثمان حشلاف ، التراث والتجديد في شعر السياب: 114/ 122
5 - حبار مختار، شعر أبي مدين التلمساني( الرؤيا والتشكيل): 140
6 - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 05

إنّ أسلوب التقابل في النص السابق ينهض على الثنائيات الآتية:العدل/الجور، العدل نعم ما يجتنى/الجور بئس ما يقتنى ، الغنى/الفقر، سرك/جهرك. والمتأمل في بنية هذا التقابل، يجد أنّها تنهض على ثنائية (العدل/الجور).ووظيفتها الدلالية تكمن في إبراز الفكرة وتوضيحها، وإضفاء التناسب المعنويّ والإيقاعي واللفظي.[1]

إنّ ثنائية العدل/ الجور، تقوم بدور الوظيفة التعليمية للابن وذلك من خلال إبراز مزايا العدل، كاتقاء شر الأعداء، وجماله.في حين الجور جالب للهلاك ومذموم.ورؤية أبي حمو موسى إنما تنبع من العقيدة السليمة، ومن التجربة الميدانية كأمير. ثمّ يزداد النّص جمالا من خلال الانزياح في قوله:العدل كنز ، وحياة. وكذلك الصورة الكنائية في قوله: "سقي كأس الردى"، فتضافر محور السياق مع محور الاستبدال صنعا شعرية الخطاب, ذلك أنّ الأدبية تصنعها "اللغة بحسب اختيار المتخيّر الماهر، وانتقاء المبدع الصّانع.ومدى إنجازها الدلاليّ في السياق، وقيمة الإيحاءات التي تثيرها في نسيج تشكيل فنّيّ من شأنه أن يحقق متعة جمالية وقيمة حيوية."[2]

نموذج آخر لجمالية التقابل الدلالي.نمثّل له بقوله : "**وأما حكّامك يا بني فإنك تتفرس فيهم، وتقع على مخافيهم، إذا رأيت حاكمك تبغضه الأخيار، وتحبه الأشرار فتعلم أنه على غير استقامة، وأنه آخذ للرشا على الظلامة، وعلامة ذلك أن بغض الأخيار له إنما هو لما أحدثه من المظالم.وفعله من إباحة المحارم، فهو يكرههم لعثورهم على منكره، وهم يكرهونه على ما رأوا من مخبره، وأما محبة الأشرار لهم ومحبته إليهم، فإن فائدته منهم تحمله على المواساة عليهم في المفاسد، ويحبهم لما ينال منهم من الفوائد، فإنّ الناس لا يألفون إلا من وافق طباعهم، وينافرون من نافرهم وطلب أقماعهم، فتكرهه الأخيار لمنافرته لفعل الخير، وتوافقه الأشرار لمرافقته إليهم، ولذلك يقذف في الأخيار، ويواسي على الأشرار، وإن كان بخلاف ذلك من قمع الأشرار، وتوقير الأخيار، فتعلم أنه تابع للحق**"[3].

ويمكن إرجاع هذه الثنائيات إلى حقل دلالي واحد، وهو الحقل الأخلاقيّ القـــائم على الحاكم الذي تبغضه الأخيار، وتحبّه الأشرار ومقياس ذلك في الحالتين؛ أي البغض والحب. وهذا الصّنيع "يعمل على تحريك الدلالة وتحويلها مما يجعل للجهاز اللغوي قدرات تعبيرية، وآفاقا واسعة للكشف عن المتصورات الذهنية عن طريق هذه

1 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية : 230
2 - صلاح رزق، أدبية النص: 58.
3 - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 152.

الاستعمالات"[1]. فعلى الرغم من تناقض الألفاظ السابقة: تبغضه الأخيار، تحبه الأشرار، يكرهم، يكرهونه، له إليهم، إلا أنها استطاعت أن تتناسب وتتوافق في سبيل الكشف عما أراده الكاتب.

لقد اختار إذن، أبو حمّو ألفاظه اختيارا موفّقا من حيث التقابل والتشاكل في سبيل تزكية المعنى وتوضيحه، فالتشاكل يقوم على " اكتساب الألفـــــــــاظ من المجاورة تمازجا في الدّلالة يخرجها عن النمط المألوف، ويعدل بها عن دلالة المطابقة إلى الناحية الإبداعية، وهذا التمازج لا يتحقق في الـــــــتكرار المجسم في العبارة. بل إنه يتحقق ذهنيا من خلال تقدير المجاورة في الدلالة وما يستتبع ذلك من تمازجها"[2] ، أضف إلى هذا جمالية حسن استعمال الضمائر والتحـــــول من ضمير الغائب المفرد إلى ضمير الغائب الجمع.وفي ذلك عناية بالمعنى وكسر لرتابة التأليف العادي".[3] ثم خاصية الإنتقال من الكل إلى الجزء، واعتماد الشرط وجوابه، كلها بنى لسانيه من شأنها أن تحقق شعرية النص الأدبي.

وقد يلجأ أبو حمّو إلى التّقابل الدّلالي القائم على اللوحة المتقابلة، ويظهر ذلك واضحا في قوله: **"يا بني إياك والمخاطرة فإنها غير محمودة إلا في طلب الملك والسلطان، فإنّها محمودة في هذا الشأن...وقد خاطرنا نحن في ذلك.فكان ابتداء حركتنا السعيدة من تونس..عاملين على مدينة تلمسان وكان عدونا السلطان أبو عنان ابن السلطان أبى الحسن بن عبد الحق المريني بالبلاد القسنطينية ..فترك بقسنطينة قائدا من قواده، وكذلك فعل بالمسيلة، ترك فيها شرذمة قليلة فقصـــدنا إلى ميلة فأخذنا الشرذمة، ولاحت لنا الفتوحات و البشائر فبادرنا حضرة ملكنا أجمل مبادرة ، فألفينا بها ابن سلطان مرين،فأزلناهم وساء صباح المنذرين،ليخرجوا من بلادنا وميراث آبائنا وأجدادنا،فأبوا إلا تماديا في عنادنا،فبرزوا إلينا بظاهر مدينة تلمسان.يقدمهم المهدي بن السلطان أبى عنان،فلما التقى الجمعان،وشرعا في الضراب والطعان،أحجموا بعد الإقدام.وتزلزلت منهم الأقدام.وانهزموا هنالك أي انهزام،فنكصـــوا على أعقابهم،وسيوفنا متحكمة في رقابهم،ولجوا بالفرار وأيقنوا بالتباب والثبار،وحل بهم الخسار والبوار".[4]**

نرى أنّ الأديب، ههنا، لم يعمد إلى التقابل من طباق ومقابلة، بل عمــــد إلى أسلوب التقابل من جهة الصورة التي جمع فيها بين المتخالفات. ذلك أنّ صورة المرينيين الانهزام

---

1 - محمد تحريشي، أدوات النّصّ: 30
2- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية : 192.
3 - رجاء عيد، البحث الأسلوبي: 233.
4 - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 14/13.

وصورة الزيانيين الانتصار. وهذه الصورة أوردها في "نظـــــام متشاكل وتأليف متناسب"[1]. وتزداد اللوحة وضوحا من خلال استخدام الأفعال الموحية ( لاحت، أزلناهم، ليخرجوا، فبرزوا، يقدمهم، أحجموا، تزلزلت، انهزموا، نكصـــوا، حلَّ). وهنا تتبع الشّعرية من قدرة الضّميرين (نحن، هم) على "اكتشاف علاقـــــــات جديدة بين الأشياء المتباينة أي على اكتشاف الفجوة القائمة بين الأشياء"[2]. بحـــــيث تتضح للعيان تلك العلاقات بين أشياء متباينة: لاحت لنا البشائر و ما يتآلف معـــها دلاليا مقابل انهزموا، نكصوا وما يتآلف معهما دلاليا.و هنا تكمن قدرة اللـــــــغة في "الصنعة،والحذف، والنظر الذي يلطف ويدق.في أن تجمع أعناق المتنـــافرات و المتباينات في رقبة،وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة".[3]

إذن, أبو حمّو يرسم لنا من خلال هذا التقابل،صورة الزيانيين. وهم يعيشون نشوة الانتصار, و صورة المرينيين وهم ناكصو الأعقاب.وتزداد الدراما من خلال العطف،(وسيوفنا متحكمة في رقابهم،وهو بهذه الصّورة المتقابلة المتنافرة،يرسم لنا لوحات ومشاهد متعاكسة فتتسع بذلك دائرة التصويـــــر وتأخذ أبعادا،ودلالات حضارية وجودية[4].

وأسلوب التقابل في الصورة قد جاء في قوله- أيضا-"واعلم يا بني أن الملك بلا جيش كالأرض لا نبات لها، والطائر لا ريش له يوشك أن يؤخذ لحينه"[5].حيث يقابل أبو حمو بين الملك بلا جيش بالأرض لا نبات لها،و بالطائر لا ريش له.والمعروف في الحقول الدلالية أن الملك والأرض والطائر تحكمهم علاقة تنافر. وهذه العلاقة هي مكمن الشعرية،ومنها يتولد المعنى،إذ الملك والأرض والطائر لا قيمة لهم في غياب الجيش والنبات والريش على التوالي. فالجيش أبهة الخلافة ، والنبات زينة الأرض.والريش كساء الطائر. يمكن القول أن التقابل شكله، كذلك، الموجود واللاموجود .

يلجأ أبو حمو إلى التقابل بين الأنا والآخر، أي التقابل والتخالف بين بعدين، وهما "بعد الغياب،وبعد الحضور، المكوّنان الأساسيان للبنية العميقة الدّالة، سواء تعلق الأمر بما

---

[1] - حازم القرطاجيني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 29 .

[2] - كمال أبو ديب، في الشعرية 122.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: 148

[4] - عثمان حشلاف، التراث و التجديد في شعر السّياب: 122

[5] - أبو حمو موسى ،م، سابق: 12

يرجع إلى التجربة الصّوفية بوصفها تجربة نفسية ، أو تعلق بما يرجع إلى التجربة الشعرية بوصفها بنية لسانية."[1] ولقراءة هذا التقابل نجتزئ قوله من هذا الموشّح:[2]

**نزلتم من فؤادي منزلا حسنا وكل ما ساءني في حبكم حسنا**
**بنتم فلم أتخذ من بعدكم سكنا وحبكم في صميم القلب قد سكنا**
**وبعدكم صار عندي ساعة بسنا**
**سرتم ولم تعلموا بالبين ما فعلا بهائم مدنف لا يبتغى بـــدلا**
**هلا رحمتم محبا بالنوى قتلا متيما صار في أهل ا لهوى مثلا**
**لم يتخذ بعدكم خلا ولا وطنا**
**يا راحلين وللتوديع ما عطفــوا وسائلين وبالمشتـــاق ما عرفوا**
**قفوا قليلا على مضنى الغرام قفوا خذوا فؤادي المعنى الصب وانصرفوا**
**لا أبتغي منكم رهنا و لا ثمنا**

فالتقابل يظهر في المكوّنين الأساسيين البانيين للقصيدة هما (الأنا) ممثلة ذات الشّاعر، ومن مظاهرها اللسانية: (فؤادي، ساءني، لم أتخذ، عندي، فؤادي، لا أبتغي) والآخر، ومن مظاهره اللّسانية: (نزلتم، بنتم، سرتم، هلاّ رحمتم، يا راحلين، قفوا...). فهذه العلاقة مبنيّة على الغياب والتوتر، وعليه" فإنّ فجوة التقابل والتعارض تبقى الخصيصة المهيمنة على نظام بناء قصيدة الغياب"[3]. في خطاب أبي حمو موسى، وهذا التقابل من شأنه أن يضفي على المشهد" مزيدا من الحساسية والعمق الشعري"[4]. ذلك أنّ هذا التقابل بين دوال يتبعه منطقيا تقابل بين المدلولات، وكما يقول كمال أبو ديب:"الشّعرية هي باستمرار علاقة جدلية بين الحضور والغياب على صعيد الحضور الفردي والغياب الجماعي ".[5] أو أن" بناء القصيدة بناءا تقابليا وتعارضيا، هو من أهم العناصر الأسلوبية المنتجة لأدبية النص و شعريته"[6].

1 - مختار حبار، شعر أبى مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 140
2 - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى ،حياته وآثاره: 348
3 - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 141
4 - عثمان حشلاف، التراث والتجديد في الشعر السياب : 124
5 - كمال أبو ديب، في الشعرية : 107
6 - مختار حبار ، شعر أبى مدين التلمساني ( الرؤيا والتشكيل): 146

### 3 ــ شعرية التقديم والتأخير:

تعدّ قضيّة العدول عن الرّتبة واحدة من القضايا التي تبلور فيها مبحث التقديم والتأخير[1], وذلك لإيصال المعنى وتحقيق مرادات المتكلم . ومن ثمة يعد التقديم والتأخير عدولا عن أصل وضع اللغة, وهذا الترتيب المقلوب يمكننا من المحتويات الذهنية في الترتيب، إنّه مظهر جمالي فني يلجأ إليه المبدع لخلق الصورة الفنية المتميزة.

إنّ شعرية "التقديم والتأخير" لا تكمن فيما يحدثه هذا الأسلوب من زحزحة المواقع بين الكلمات، ولكنّها تكمن فيما ينشأ عن هذه الزحزحة من دلالات نصوصية مفتوحة تتولد في النّص. ذلك أنّه من الخطإ "أن نقسِّم الأمر في تقديم الشّيء و تأخيره قسمين، فيجعل مفيدا في بعض الكلام وغير مفيد في بعض، وأن يعلل تارة بالعناية وتارة أخرى بأنه توسعة على الشّاعر والكاتب حتى تطّرد، فلهذا قوافيه، ولذاك سجعه، ذلك لأنه من البعيد أن يكون في جملة النّظم ما يدل تارة ولا يدلّ أخرى."[2]

والتقديم والتأخير يحدث بكيفيات شتى، منها: تقديم المفعول به، تقديم الظرف على الفعل، تقديم الفاعل على الفعل، تقديم الخبر على المبتدأ...، فيؤدي إلى تحقيق شعرية الخطاب. يقول ياكبسون: "إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة"[3].

وهذه الكيفيات، لا نخالها تتحقّق مجتمعة في خطاب أبي حمّو موسى، فهي تقتصر على بعضها، ونحن سنقارب هذه الظاهرة (التقديم والتأخير) من خلال تجسدها وتجلياتها في خطابه.

ومن أنماط هذا (التقديم والتأخير) تقديم الجار والمجرور في الجملة. ومثال ذلك قوله: **"اعلم يا بني أن المال به تدفع العدى، وحصن يتقى به من الردى.به تدفع آلام الأعراض، ويتوصل إلى المقاصد والأغراض،وبه تستفتح الصياصي، وبالمال تستعبد الرجال، وتذلّ به الرقاب، وتستفتح به الأبواب، وتنال به الرغائب."[4]**

إنّ تحليل البنية السّطحية للنص، محل الدراسة– يظهر تقديم المتعلق (الجار والمجرور)، وذلك ما يتجلى في كل وحدة ألسنية من وحدات النص:

---

[1] - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية: 188
[2] - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز: 139
[3] - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية: 31
[4] - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 09

- المال به تدفع العدا.
- يتقى به من الردى.
- به تدفع آلام الأعراض.
- به تستفتح الصياصي.
- بالمال تستعبد الرجال.

فتقديم العنصر الباني (به)، وكذلك (بالمال) تركيز من أبي حمو لابنـــه على أهمية المال، وحتى يؤكد له الفكرة لجأ إلى ظاهرة التقديم والتأخير، وهذه العلاقة البنائية ينظر إليها من زاويتين: زاوية الموقف والتصور الذي يجسّده التقابل الآتي: المال/دفع العدا، به/ من الردي، به/ تدفع آلام الأعراض ... بالمال تستعبد الرجال. فقد خلق مسافة توتر بين المال/ضده. وزاوية التّركيب وما جسدته من فجوة بين حقل المال والحقول الأخرى. وجمال هذا التقديم هو"الاختصاص الذي يتفرع عنه مراعاة نظم الكلام، وذلك الأخير – عنده– أوكد وأبلـــــــــغ من الاختصاص"[1]. ونحن نرى المزية في الصفتين، الاختصاص ومراعاة نظم الكلام الذي يصنع إيقاعا موسيقيا خاصا.

و مزية النص السابق لم تأته من جهة التقديم و التأخير فقط ، بل من جهة الانزياح الدلالي كذلك. فقد شبه المال بالحصن، ووسيلة ذل الرقاب، وهي كناية. يقول الجرجاني :"وجملة الأمر أن ههنا كلاما حسنه للفظ دون النظم، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ، وثالث قرن الحسن من الجهتين، ووجبت له المزية بكلا الأمرين"[2].

و من أشكال التقديم والتأخير عند أبي حمّو موسى توسط الجار والمجرور بين الفعل والمفعول به، وحدوث زحزحة الترتيب بقيادة حرف العطف. ومثال ذلك: "**يا بني وإن أقبل عليك رسول عدوك حين دخوله عليك منقبض الوجه، بطئ المشي مظهر الكراهة في الزي والوجه، فتفرس فيه بأحد الوجهين، إما أن يكون ذلك من قبل الرسول المذكور.يريد بذلك غاية الظهور،وذلك من خبث طباعه فلتأمره بالإنزال عند من يختبر حاله، بعد أن تأخذ الكتب الواصلة صحبته، وتتفرس فيها من عدوك رغبته، ومنها تستدل على حقيقة الحال. فإن كان ما لا يليق بك ولا يرضيك لا من خطاب و لا من جواب.فتعلم أنّ الرّسول من طبع المرسل والكتاب،وإن كان في الكتاب ما يسرّ ويرضى.فتعلم أنّ الخباثة في طبع الرسول** ."[3]

---

[1] - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 122/2
[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 78
[3] - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 120

يتجلّى التّقديم والتّأخير في بنية: أقبل عليك رسول عدوك، يريد بذلك غاية الظهور، تتفرس فيها من عدوك رغبته. وذلك بـــزحزحة الجـــار والمجرور عن مكانه. وهو ما خلق فجوة في التركيب، وقد أضفى "بعدا جماليا من خلال العدول عن التركيب المألوف إلى ترتيب آخر يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه"[1]. وعلى مستوى التقابل، نلاحظ أنّ أبا حمّو رسم صورتين لرسول العدو: ( منقبض الوجه، بطيء المشي مظهر الكراهـــة في الزي والوجه، وكذلك، إن كان في الكتاب ما يسر و يرضي). فهذا التقابل ولد الفجوة التي هي منبع الشعرية.

ظاهرة التقديم والتأخير تشيع في شعر أبي حمو،مما أضفى على خطابه الجمالية والمتعة ،ولتبين الخصيصة، نمثل لذلك بقوله.[2]

| | |
|---|---|
| **وبين ضلوعي زفرة مستكنـــة** | **يصعدها فيض الدموع السواجـم** |
| **إلى ملل ملنا وما ملت السرى** | **سرايا ركاب كالقسي السواهـــم** |
| **وهبت رياح النصر من كل جانب** | **وجاءت إلينا مبهجات الغنائـــم** |
| **دخلت تلمسان التي كنت أرتجى** | **كما ذكرت في الجفر أهل الملاحم** |
| **فخلصت من غصابها دار ملكنا** | **وطهرتها من كل باغ وباغـــم** |
| **فلله منا الحمد و الشكر دائما** | **وصلى على المختار من آل هاشم** |

ينهض العدول النحوي في هذه الأبيات، على تقديم الخبر عن المبتدأ ( بين ضلوعي زفرة)، (فلله منا الحمد)، وكذا في تقديم الجار والمجرور عن المفعول أو الفاعل ( جاءت إلينا مبهجات الغنائم، كما ذكرت في الجفر أهل الملاحم،فخلصت من غصابها دار ملكنا). وهذه الزحزحة في الأماكن من شأنهـــا أن تكشـــف لنا عن القيّم التّعبيريّة، فقيمة الأداء اللّغويّ مرهون "باستكشاف ما تهيئه الأنماط والتّراكيب من قيم تعبيرية،ويكون ذلك، بواسطة المتابعة و الملاحظة للمفردة والجملة، وكيفية استخدام حروف الربط،ودلالة الأصوات اللغوية،ومن خلال ذلك يمكن رصد مفارق تؤدي في كثير من الأحيان الإيماء بدلالات معينة أو الإيحاء بها"[3].

بناءً على هذا، نلاحظ الانحرافات المشار إليها سابقا، وهي توحي بدلالات جمّة. فـــ (بين ضلوعي) توحي إلى مكان الألم، لأن حبّ الوطن يكون على مستوى الشعور.

---

[1] - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية:55.
[2] - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى، حياته وآثاره: 308/307
[3] - رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث : 25

(وجاءت إلينا) تعبير عن النشوة والفرح بالانتصار. و(ذكرت في الجفر) إشارة إلى الخلود المدوّن، و (خلصت من غصابها) التّعجيل بذم المرينيين، (لله منا) تخصيص الله سبحانه بالحمد دون غيره ، فإليه يرجع الفضل.

وإنشائية بعض التراكيب السابقة، لم تأتها من التقديم والتأخير فقط، بل الحسن جاءها من جهة الاستعارة. فقوله: "جاءت إلينا مبهجات الغنائم"، جعل الغنائم مثل الغادة الحسناء تمشي على أرجلها، وفي هذه المنافرة يتولد الشعري. وقوله: (خلصت من غصابها دار ملكنا) فقد جعل دار ملكه (تلمسان) غادة حسناء كذلك استولى عليها الغصّاب, وهو خلّصها، والفضل يرجع إليــه. وفي مجال الجمع بين المزيتين، يقول الجرجاني: "فإنّك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها إنما تمّ لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخـــــــى في وضع الكلام من التقديم والتأخير , ونجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها"[1].

## 4- شعريّة السّرد:

أبو حمو في موطن إرشاد و توجيه ابنه، و حتّى يقنعه لجأ إلى استخدام الحكايات و السير و الأمثال و الحكم، و فرخّها داخل النص. و نحن هنا، بصدد تبيّن شعرية تقديم هذه السّرود باعتبارها مجموعة من الأحداث تتوق إلى نهاية، و هذا الأسلوب في النقد الحديث يسمّى السّرد. إذن، أين تكمن شعريّة السّرد في أثر أديبنا؟

نميّز بين الحكي والسرد، فالحكي يتصل بالمحتوى، ويمــــكن أن نجــده من خلال اللّغة والصورة والحركة والإيقاع. أما السّرد فهو أخصّ منه , لأنه يتصل فقط باللّغة، لكونه يرتبط بالتعبير، ويتعلق بطريقة تقديم الحكي في مختلف دلالاته، وهو يعني "النظم أو التركيب أو النسق القائم على الترتيب"[2]. هذا العنصر الجمالي هو الذي "يصل السّردية بالأدبيّة و يجعلها مختلفة عن نظيرتها لدى السيميوطيقيين"[3].

لقد استدعى أبو حمّو الشخصيات التراثية. والأساطير والتراث الحكائي عند مختلف الشعوب والديانات. وقدّم ذلك في شكل سرديّ مركزا على اللسانيات الّتي اهتمّت بتشكيل النص و بنائه. وهذه الأحداث هي التي حدّدت تقنيات السرد، ذلك أنّ " الكاتب ينتقي

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 99

[2] - سعيد يقطين، نظريات السرد و موضوعها (في المصطلح السردي)، علامات، ع06، ص: 13

[3] - م، نفسه: 13

ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني ما يجعل الحدث شيئا آخر". الأمر الذي أدّى إلى ظهور العديد من التقنيات السردية، كالارتداد والمنولوج الداخلي، والمشهد الحواري والقفز والتلخيص والوصف"[1].

في ضوء هذا، سنقارب شعرية السرد في خطاب أبي حمو لاستجلاء مظاهرها. وتبين خصائصها، وسنعتمد على ثلاثة عناصر أساسية تمثل المبنى الحكائي بوصفه بنية سطحية تحيل إلى بنية عميقة وهي: المكونات، والوظائف، والتقنيات.

## المكونات:

مكونات البنية السردية، تكمن في الاستهلال، والراوي والمروى له وبنية المروي والخاتمة. وهذه المكونات تشير إلى نظام الخطاب من بدايته إلى نهايته، وفي ذلك " إضاءة دلالات القصة ومضامينها وسياقاتها."[2] ولتمثّل هذه الظاهرة نأخذ قوله:"**...وليكن غرس هذا الحصن ما يكون به الانتفاع، مثل الزيتون والتين وما قارب هذه الأنواع، وإن تأتّى أن يكون ذلك الحصن على ساحل البحر، فنعم الحصن والثّغر، وإن قدرت أن يكون بحره تحت حكمك.فهو أحسن لنظمك،وليكن حصنك أجمل من جميع الحصون وأحصن وأمنع وأمكن، كما يروى عن حصن الأركن. يروى أنّه وصف لكسرى أنو شروان أرض من التخوم الهندية تتاخم أرض بابل**".[3]

لقد بدأ السّرد، بتعيين الجهة النّاقلة، وهي "الأركن"، وفي ذلك أمانة علمية تقود إلى متابعة الأحداث. وهذا الاستهلال له علاقة بالسّامع كذلك، إذ"تنفتح ملكته الذهنية في التوقع و الترقب واستشفاف النتائج من خلال المقدمات"[4]. والجهة الناقلة تلعب دورا فاعلا في تحقيق شعرية الرسالة، ذلك أن الراوي يحتاج إلى مروى له.

الراوي والمروى له، إذن، هما قطبا العملية السردية. فالراوي هو الذي نقل عنه المؤلف الواقعي، وجاءت القصة على لسانه، والمروى له هو مستقبل الرسالة. والرّواة يتعددون في العملية السّــردية، خاصـــة إذا كانت أساطير وخرافات ، ذلك أنّه "كلما قوي الجانب الخرافي أو الأسطوري كان ظهور الشّخصيات مطّردا، فتصبح القصة الأمّ مجالا أموميا لتفريخ قصص داخل قصص زيادة في عنصر التخريف وتكريسا له، وبعد إنهاء هذه الحكايات الدّاخلية المتوالدة داخل القصة يعود الرّاوي إلى المروى له ليتمّ تماسك

---

[1] - يمنى العيد، تقنيات السرد في الرواية (النظرية والتطبيق): 29
[2] - ناهضة ستّار، بنية السّرد في القصص الصوفي: 85
[3] - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 89
[4] - ناهضة ستار، م، سابق: 89

الفعل القصصـــي، فيصل بذلك إلى غايته المرجوّة في التأثير والإقناع وإحداث الاستجابة"[1].

ولمعاينة جمالية هذه الخصِّيصة، نأخذ قول أبي حمو موسى: "**يحكى أنه لما عزم سابور بن هرمز على الدخول لبلاد الروم متنكرا متجسسا نهاه نصحاؤه وحذروه...قال محمد بن ظفر عفا الله عنه:قد رأيت جماعة ذكروا أنّهم رأوا هذا الدهن المذكور...قيل فانطلق سابور وزيره منفردين إلا أن الوزير يراعي أحوال سابور أشد المراعاة...قيل فلما تأمل وزير سابور أخلاق البطرك... فحكى صورة سابور في حال مجلسه وحال ركوبه...قالت العجوز:أيها الفتى إن حداثه سنك قصرت بك عن كثير من إدراك الحقائق.أ فتسمع حديثا لك فيه سلوة.قال:نعم.فقالت العجوز:ذكر أن تاجرا كان له ابن ليس له ولد غيره،وكان شديد المحبة له،فأتحفه بعض معارفه بغزال شرخ صغير،فعلق به قلب الولد فكان لا يفارقه،وجعل أهل الغلام على ذلك الغزال حليا نفسيا وارتبطوا له شاه ترضعه حتى إذا اشتد الغزال وشدن نجم قرناه، فقال الغلام لأهله:ما هذا في رأس الغزال... فألف الغزال الضبي لمجانسة الطبيعة فقال الغزال للضبي:...وكان يقال:"الأماني في الشدة ارتياح وفي الرخاء جماح[2]**".

تعدد الرّواة في هذا المقطع وتعدّد المروى لهم نظرا لتعدد القصص، فالرواة نجد: العجوز، الغلام، الغزال...الخ. والمروى لهم هم: الفتى، الوالد، الضبي. مع ملاحظة تحول الراوي الغلام إلى مروى له . في عبارة: "فقيل للغلام"، وتحول كل من الضبي والغزال إلى راويين،ومروى لهما. هذا التداول السردي المتنوع صنيع الرواية، والقائم على الواقع والخرافة هو الذي يكسب الخطاب شعريته.وبذلك أنتج أبو حمو خطابا "مزدوج النسج: المضمون لغيره والنسج والتأليف له"[3]. وكذلك نقول أنّ المتن السابق يتميز "بطواعية شعرية فائقة،لأنّه يرتكز على عدد من الآليات التي تضمن انتظامه على مستوى واحد من الكثافة (...) ومن أهمِّ هذه الآليات : الطابع الحواريّ. الأمر الذي قد يعتبر مؤشرا لتدخل العنصر الدرامي"[4].

المرويّ، هو شفرة الخطاب بين الراوي والمروى له. ومن تقنياته زمنيا الاسترجاع والاستباق. وتعني "أن يتوقف الرّاوي عن متابعة الأحداث الواقـــعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات قبل أو بعد بداية الرواية "[5].

---

[1] ـ ناهضة ستّار، بنية السّرد في القصص الصوفي: 128
[2] ـ أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 34 / 35 / 36 / 37 / 38 / 40 .
[3] ـ عميش عبد القادر، شعرية الخطاب السردي: 48
[4] ـ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة: 73 / 74
[5] ـ سيزا قاسم، بناء الرواية: 45

وجمال هذه الظاهرة هو "تحقيق غايات فنية منها التشويق والتماسك والإيهام الحقيقي"[1]. وبين الاسترجاع والاستباق تحضر تقنيات أخرى.

لقد عدّد جيرار جنيت هذه التقنيات، وحصرها في أربع: الخلاصة، والاستراحة، والقطع , والمشهد. فالخلاصة اختزال الزمن الحكائي في أسطر أو صفحات، والاستراحة تحدث لغاية الوصف أو تقديم المثال، والقطع هو استعمال لفظة –مثلا– "ومرّت سنتان, والمشهد هو المقطع الحواري الذي يأتي في ثنايا السّرد".[2]

ولمقاربة هذه التقنيات، نورد قول الأديب: "**فاسمع إلي أحدثك حديثي. اعلم أيها الفتى أني كنت زوجا لبعض الفرسان وكان إلي محسنا و بي رفيقا ولي محبا، فكنت معه في أرغد العيش وأهنأه، فلبثت بذلك مدة طويلة وولدت له أولادا، ذكورا وإناثا فكبروا في رفاهية ونعمة . فغضب الملك على زوجي لأمر منه فقتله وقتل ذكور أولادي، وباعني أنا وبناتي مفترقات،فاشتراني هذا الفارس ...وعاودت مساءلته و الاستشفاع إليه،وهو مقيم على سوء رأيه في،فكملت بذلك سبع سنين أخرى،ثم فررت منه، فظفر بي،ففقأ عيني، ثم عاود عسفي فكملت سبع سنين أخرى،ثم فررت منه،فظفر بي، فقطع يدي.**"[3]

إنّ الاسترجاع كبنية لسانية ، يظهر، ههنا في جملة:أني كنت زوجا لبعض الفرسان وكان إلي محسنا،ونجده في الأحلام والرؤى. وهذا الاسترجاع يمطّط الخطاب زمنيا في ذهن المتلقي، من خلال هذه الفجوة التي هي بين الحاضر والماضي. ذلك أن"الكلمة المحور قد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماما من النص ولكنه يبنى عليها."[4] وهذا الانفتاح على الماضي ذو "وظيفة مندرجة في السياق الدلالي وهو ما يجعل من هذه اللعبة عملا فنيا".[5]

## الوظائف:

الوظيفة هي جملة الأفعال التي تصدر عن الشّخصية في العمل السردي، يقول حميد لحميداني نقلا عن فلاديمير بروب : "ونعنى بالوظيفة: عمل شخصية ما، وهو عمل محدد

---

[1] - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: 75
[2] - حميد لحميداني، بنية النص السردي: 74/ 75 /77
[3] - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 65
[4] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: 126
[5] - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي:81

من زاوية دلالتـــه داخل جريان الحبكة"[1]. وهذه الوظيفة تتلخّص في كونها تتركّز على حالة افتقار أو فقدان أو نأي.

ولاكتناه مظاهر الشّعرية في الخطاب السّردي لأبي حمو نأخذ قوله: **"اعلم يا بني أنه ينبغي لك أن تتخذ لنفسك معقلا.يكون لك في المهمات موئلا، تلجأ إليه عند الشدائد... وليكن حصنك ذلك أحسن من جميع الحصون و أحصن وأمنع منها وأمكن كما يروى عن حصن الأركن ، يروى أنه وصف كسرى أنو شروان أرضا من التخوم الهندية تتاخم أرض بابل، فذكرت له بحسن المنظر... وبلغ ذلك المرزبان،فاستمر لوجهه خارجا من تلك المملكة حتى قدم على كسرى طريدا مفلولا وعاد الأركن إلى دار ملكه فجرى على سنن العدل والأخذ بالحزم وقمع شهواته،واستعمل الحكمة التي أفادته التجارب إياها...فاتخذ يا بني مثل هذا المعقل حصنا تنل به أمنية وأمنا كما نال الأركن حين آوى إلى حصنه وركن"**[2] .

بعد قراءة كل الصّفحات نتبيّن الوظائف الثلاثة كالآتي:

## أ- وظيفة النّأي:

تنهض وظيفة "النأي" على ركوب البحر من خلال قصة الأركن أحد ملوك الهند. تبدأ بذكر النّعيم الذي يعيشه هذا الملك وأتباعه. وهذه الوظيفة يقابلها القرب في المتخيّل السردي،وبين النأي والقرب مسافة توتّر.وهنا مكمن الشعرية.وهذه الوظيفة هي "تعبير عن فكرة مارسها اللاوعي الجمعي تعبيرا عن حاجة إنسانية استشعرها الإنسان الأوّل".[3]

## ب- وظيفة الاختبار:

نقصد بالاختبار، الامتحان الذي يقع فيه البطل. هذا الامتحان هو لبّ الخطاب: ففيه يعيش البطل مرحلة تقبّل الأداة السحرية، أي التعريج على الحلّ. ومن أشكال الاختبار: الاختبار بالمال. أوالقدرة على فك الرّموز، أو الاختبار بفتاة يكتشف في الأخير أنها وهم[4] .وهذه الوظيفة ماثلة في انتداب كسرى رسولا له صحبة غلام لخداع الأركن. ومحاولة هذا الأخير التخلص منه بواسطة جاسوسه. و وقوع الأركن في أزمة لولا تدبير وزرائه وخاصة رابعهم ، ثمّ بداية ملامح النهاية السّعيدة من خلال بناء الأركن ما تركه أجداده رغم كيد المرزبان له. وقد ظهرت كل الحوافز السّلبية من طرف المناوئين، وهي:

---

[1] - حميد لحميداني، بنية النص السردي:21
[2] - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك :88 إلى غاية 103
[3] - ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي: 172
[4] - ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي: 164 / 165

الكراهية، والجهر، والإعاقة. ويزداد العمل جمالا في جسد النص من خلال أسلوب التمثيل بوصفه أسلوبا للتّفسير والشرح، وفي ذلك إثراء وإغناء لحمولة النص. فهو يزيد من "تعميق العلاقة بين الصورة والحدث"[1] في ذهن القارئ.

### ت- وظيفة الحل:

الحلّ ضرورة لازمة، وهو يهدف إلى غايتين: "الأولى: الانتهاء إلى تمام الفكرة. والثانية: فك رموز الحكاية، وانتقال صوت الراوي العليم من ممارسة دور رواية الأحداث وهو مفارق لها إلى دور ممارسة مفكّك رموز النص الحكائي، فيتوجه مباشرة ليعلم الهدف من الحكاية."[2] وهو ما نجده في النهاية، إذ يتوجه أبو حمّو إلى ابنه قائلا: **فاتخذ يا بني مثل هذا المعقل حصنا تنل به أمنية وأمنا،** والهدف مؤشّر بفعل الأمر الذي " يلائم سياق القيم والمثل."[3]

إذن, النأي والاختبار والحل ،وظائف ساهمت في بناء النّص وتحققت بفضلها شعرية خطاب أبي حمّو.

### التّقنيات:

يقصد بالتقنيات الآليات المستخدمة لإخراج العمل الأدبي في قالب فنّيّ، وهذا الإخراج له علاقة بتسلسل الأحداث، أي لعبة الزمن. وعليه فهناك فرق بين الزمن النحوي والزمن السردي. وما دام السّرد مجسدا لسانيا في الخطاب، فإنّ البحث في كيفية اشتغال المكونات والوظائف والشخصيات ، يتوقف على ذكاء وبراعة الراوي، إذ عليه "أن يعيد تشكيل الحدث الحكائي بطريقة لافتة مثيرة تبعث استجابة لدى المتلقي"[4].

والسارد حتى يوهم قارئه بواقعية الأحداث، عليـــــه الرجـــوع بالـــقص إلى الوراء، وذلك بواسطة التذكر أو التداعي، أو الحلم، أو التوقف، ليأتي صوت آخر يأخذ الكلام، أو يعدد الرواة.[5] ويعضد المفهوم الأخير قول صلاح فضل: "يخضع توالي الحكايات في القصة لنموذجين كبيرين هما: التسلسل والاعتراض. ويتمثل الأول في تركيب حكايات

---

[1] - إبلاع محمد عبد الجليل ، شعرية النص النثري : 105
[2] - ناهضة ستار،م، سابق: 174
[3] - محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري: 34
[4] - صلاح فضل، نظرية البنائية: 423
[5] - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي: 156

مختلفة، تبدأ الثانية عندما تنتهي الأولى. أما الاعتراض فهو إدخال حكاية ضمن أخرى"[1].

وحتى يتمّ هذا التسلسل أو الاعتراض، وجب توفر الحركات الزمنية المشكلة للإيقاع السردي، وهي: الحذف(القفز)، والوقفة (الاستراحة)، والمشهد (المقطع) والإيجاز(التكثيف). ومفاهيم هذه الحركات هي كالآتي: الحذف، فيه يختصر الراوي الأحداث، وأما الوقفة، فالزمن على مستوى القول أطول، فهو يشمل" الأقوال والآيات القرآنية، والشخصيات التاريخية المعروفة منهم الخلفاء والقادة"[2]، وأما المشهد، فالراوي يغيب ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين، وأمّا الإيجاز . فهو أن الراوي يقص في بضعة أسطر ما مدته سنوات عدة.

ولتمثّل هذه المفاهيم نأخذ قوله : "**يحكى أنّه لما عزم ســـابور بن هرمز على الدخول لبلاد الروم متنكرا متجسسا نهاه نصحاؤه وحذروه التغرير بنفســـه في أمر يمكنه أن يستنيب فيه. فعصاهم،و كان يقال أشقى النّاس وزراء الأحداث من الملوك و عشّاق الفتيات من النساء، و كان يقال إنّما عسر صرف الأحداث عن غيّ الهوى إلى رشد الرّأي لأمرين أحدهما قوة ساطان الشّهوات عليهم، و الثاني أنّ التجارب لم ترضِ عقولهم على مخالفة هواهم بخلاف ذلك ثمّ أن سابور توجّه نحو الروم، واستصحب وزيرا كان له ولأبيه، وكان شيخا ذا دهاء وحزم و سداد رأي و حنكة و بصر بالدّيانات و اللغات و تبحّر في العلوم، فسلّم إليه سابور جميع ما يظنّ أنّه به إليه الحاجة، و أمره أن ينحاز عنه في قرب و توجّه نحو الشّام فتزيى ذلك الوزير بزي الرّهبان و تكلّم بلسان الجلالقة (...)، قال محمد بن ظفر عفى الله عنه: قد رأيت جماعة ذكروا أنّهم رأوا هذا الدّهن المذكور قيل: فانطلق سابور ووزيره منفردين، إلاّ أنّ الوزير يراعي أحوال سابور أشدّ المراعات، فلم يزالا على ذلك حتى طرقا جميع الشام وتجاوزا العرب وقصدا القسطنطينية. فقَدِماها، فذهب الوزير إلى البطرك (...)، و كان يُقال إذا أردت أن تصحب رئيسا فانظر ماذا يستميله و يُنفق عنده من الآلات، فإن كنت مطيقا للعمل بها في طلب إقباله عليك و حُظوتك عنده فاقدم عليه و إلاّ فرُضْ نفسك على ذلك حتّى تعلم أنّها قد أطاقته و أحكمته فتقدم على بصيرة**"[3].

قبل الولوج إلى التنقيب عن آليات السّرد وشعريتها، نودّ الإشـــــــــارة إلى الحكايات التي تفرخّت داخل الحكاية الأم، سواء على ألسنة الحيوانات ، أو على ألسنة الشخوص. نجد قصة الفتى الملقب"عين أهلة"، والفتاة الملقبة"سيدة النار"، وقصة العجوز التي تحكي

---

[1] - صلاح فضل، م، سابق: 423

[2] - ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي: 224

[3] - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك :34 إلى غاية 57

حكاية"الفرس والخنزير"، وتحكى حكاية "التاجر وابنه"، وقصة وزير"جذيمة الأبرش والزباء بنت مليح".

يقفز الراوي على الكثير من المراحل، سواء على لسانه أو على لسان شخصياته. ففي عبارة "فلم يزالا على ذلك حتى طرقا جميع الشام وتجاوزا العرب وقصدا القسطنطينية" عبر عن مسيرة يستغرق أشهرا في ثلاث جمل. وعبارة: "فانطلق عين أهلة إلى القرية التي تسكن بها السيدة الذهب وطلب منزلها ولم يزل يتردد حتى رآها, فأوجز مسيرة الدّهاب إلى منزل السيدة ومعرفته في ثلاث جمل كذلك.

يلاحظ مسافة توتر بين الأحداث الواقعية والمتخيّلة، وبين الملفوظ و المكتوب. وبين الطول والإيجاز تنبثق الشعرية في زاويتين: زاوية فتح آفاق التّخيل والتّصور أمام المتلقي. وزاوية القيمة التعليمية، هــدف الســارد. ذلــك أنّ السّــرد في النص السابق "يحظى بغنى دلالي عميق، وجمال سردي رفيع"[1].

وكما يقفز الراوي، كذلك يتوقف في محطات كثيرة، من خلال كسره لسيرورة الأحداث. فبعد حديث الراوي عند توجّه سابور نحو بلاد الروم، يتوقف السرد للاستراحة، فيأتي بقصة أخرى على لسان ابن ظفر الصقلي، ثم لا يكملها، ليعود متحدثا عن وزير سابور وصفاته، ثم ليستشهد بالحكم في ص35، نذكر منها، وكان يقال: "من غرس العلم اجتنى النباهة،ومن غرس الزهد اجتنى العزة، ومن غرس الوقار اجتنى المهابة، ومن غرس المداراة اجتنى السلامة، ومن غرس الكبر اجتنى المقت ، ومن غرس الحرص اجتنى الذل ،ومن غرس الحسد اجتنى الكمد، ويقال: الأمم على اختلاف أديانها وأزمانها وبلدانها متفقة على حمد أخلاق أربعة: العلم ،والزهد،والإحسان،والأمانة،ومثل هذه الوقفات مبثوثة في السرد.

هذه الخصيصة لها وظيفتان جمالية ودلاليّة: أما الجمالية فتظهر في كسر رتابة الحدث من خلال التنويع بين أقوال الحكماء والشخصيات المعروفة، أما الدلالية فتظهر في التعليم، لأن الحكم المستشهد بها إصلاحية، إصلاح الجماعة وحمايتها وتسديد رأيها، وإشباعها بمجموع الفضائل. ثمّ إن كسر أفق الانتظار يعطي قيمة للخطاب الأدبي، ذلك

---

[1] ـ سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد:137.

"أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا، حيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبّل أعمق"[1].

إنّ خاصية المجمل في الإيجاز والمفصل في الوقفة يشكلان تقابلا دلاليا. وهذا التقابل ساهم في إبداع "البنية السردية التي تخفي بدورها علائق أخرى نابتة ضمن رحم النص تأبى الظهور، وهي ما يريد أن يقوله النص"[2].

في المشهد يغيب الراوي ليتحاور الصوتان. نجد ذلك ماثلا في الحوار بين الغزال والضبي، ويتمظهر المشهد من خلال: "قال، قلت"،وهو ما يخلق جمالية السرد ذلك أنّ "ما في الحوارية ليس هو إيجاد علاقة منطقية أو بلاغية أو شكلية بين ملفوظين، بل تحقيق علاقة دلاليـــــة، أو حوار يظهر من خلال تبـــاين معــــلن في المواقف"[3].

لقد تظافرت التقنيات السّابقة: من قفز واستراحة وقطع ومشهد، مشكّلة الخطاب السردي تشكيلا جماليا ودلاليا. يقول سامي سويدان: "...ولا تقوم براعة السرد هنا على التقديــم أو الإبراز والــتأخير، وإنما أيضا علـــى الوصل والربط وعلى الفصل والقطع ما بين عناصر الداخل والخارج.."[4]

نخلص إلى أنّ شعرية النّظم والتركيب في خطاب أبي حمو موسى تنهض على عدة مستويات كالإطناب، والتقابل الدلالي،والتقديم والتأخير، والسرد باعتباره مظهرا من مظاهر النظم. هذه المستويات فتّقت شعرية الخطاب من خلال الانحرافات التي تحدث بين المعيار والخروج عن المعيار، بين اللّغة العادية واللّغة الشّعرية.

وهذه الانحرافات ولّدت الدّلالة والمعنى. فكل ما أتى به أبو حمــو موسى في خطابه هدفه تعليمي؛ تعليم القيم والمثل لابنه حتىّ يصبح ملكا قدوة، بالإضافة إلى الدّلالات الفنـــــية التي تنشط ذاكرة القارئ، وتساهم في إضفاء سمة الفرادة على العمل الأدبيّ.

---

[1] - عبد السلام المسدي، النقد والحداثة:49.

1- عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي : 19.

2- حميد لحميداني، أسلوبية الرواية: 20.

3- سامي سويدان ، في دلالية القصص وشعرية السرد: 132.

# الفصل الثالث: شعريّة البنية الصّوتية و الإيقاعية.

## تمهيد

1- شعرية إيقاع تداعي الحروف.

2- شعرية إيقاع اللفظ.

3- شعرية إيقاع المعنى.

4- شعرية إيقاع التركيب.

## تمهيد:

الإيقاع في الخطاب الأدبي، لا يقل أهمية عن مستوى الدلالة، أو مستوى التركيب، أو مستوى الصرف أو غيره، ذلك أنّ جان كوهن نظر إليه على أنه "بنية صوتية دلالية"[1]. و لمهذا انصبّ جهد النقاد على إعطاء نعوت للألفاظ كالعذوبة و الحلامة و السّهولة و الوضوح و القبح و الرّداءة ... الخ.

إنّ الإيقاع الداخلي في النص الأدبي هو النظام الصوتي , الذي تخلقه "حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر، أو التّفاعيل العروضيّة. و توفير هذا العنصر أشقّ بكثير من توفير الوزن، لأنّ الإيقاع يختلف باختلاف اللغة و الألفاظ المستعملة ذاتها. في حين، لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه (...), أمّا الإيقاع فهو التلوين الصّـــــوتي الصّادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها"[2]. فالإيقاع إذن، هو وليد التشكيل الصوتي للألفاظ المستعملــــــــة في سياق ما، و في تنظيم صوتي ما.

و لذلك, فإنّ الإيقاع يتجاوز الصّوت المفرد إلى نظام صوتي مركب تتعدد عناصره وتتباين أجزاؤه، إنّه "النظام الّذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثّر ما (صـــــــوتي أو شكلي)، أو جوّ ما (حسي، فكري ، سحري، روحي), و هو كذلك صيغة للعلاقات (التّناغم، التّعارض، التّوازي، التّداخل) فهو، إذن نظام أمواج صوتيّة و معنويّة و شكليّة. ذلك أنّ للصّورة إيقاعها"[3]. و الإيقاع يمس سائر الفنون القولية، شعرا كانت أو نثرا. إذ إنّ "أحسن الكلام ما رقّ لفظه، و لطف معناه، وتلألأ رونقه, و قامت صورته بين نظم كأنّه نثر، و نثر كأنّه نظم"[4].

و يرجع معظم الدّارسين الإيقاع إلى التّكرار المقصود، سواء كان ذلك التّكرار تكرارا صوتيا إفراديا أم تكرارا صوتيّا مركّبا، أم فنّا من فنون البلاغة الشكليّة كالسجع و الجناس والازدواج و الترصيع... أم كان تكرارا معنويا معقولا أو متقارب الدّلالة، إذ "التكرار هو منبع الإيقاع"[5].

---

1 - جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية: 52
2 - عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي : 374
3 - خالدة سعيد ، حركية الإبداع : 111
4 - أبو حيّان التوحيدي ، الإمتاع و المؤانسة : 145
5 - مختار حبار ، الشعر الصوفي القديم في الجزائر ، إيقاعه الداخلي ووظيفته : 27

وعليه يظهر جليّا أنّ الإيقاع في الخطاب الأدبي نظام نغميّ يقوم على مبدأ التّكرار، و يتوزع على الحروف، و اللفظ، و المعنى، و التّركيب.

أمّا الحروف فيرد تكرارها في لفظة أو جملة أو نص أدبي بأكمله و هو ما يهيئ السبيل إلى حرف يماثله حرف آخر "نغما أو رسما"[1]. فتعاضد الحروف يشكّل نغما إيقاعيا يعطي صوت المشهد أو فكرة الصّوت.

أما اللّفظ فيتمثّل إيقاعه في تكرار لفظ بعينه أو جملة بعينها، أو تكرار ألفاظ مترادفة و الأخرى مشتقة, أو تكرار بنية فنية بلاغية، من جناس و سجع، وتواز...الخ و من ثمّة, فإنّ توفر الخطاب الأدبي على مبدأ التكرار يعدّ منبعا للإيقاع، لأنّه "صادر عن الإحساس بالتكرار المنتظم"[2].و يسمّى هذا الإيقاع الدّاخليّ بإيقاع الملفوظ[3].

أمّا المعنى ، فيكمن إيقاعه في "تكرار مجموعة من الألفاظ تربط فيما بينها علاقة معيّنة، ووظيفة محددة ندركها من خلال السياق الذي تعمل فيه"[4]. و من مظاهره حسن التّقسيم و ترتيب المعاني و الطباق و المقابلة. و هذا التّقطيع من شأنه أن "يجعل للكلمات وقعا نفسيا مؤثرا في ذهن المتلقي"[5]. و يسمّى هذا النوع من الإيقاع الدّاخلي بإيقاع الملحوظ.

وأما التركيب، فيتجلى إيقاعه في التزام النص الأدبي أنماطا من البنى المتماثلة إفرادا أو تركيبا.

وفي هذا الفصل سنقوم بمقارنة خصائص البنية الصوتية والإيقاعية في خطاب أبي حمو موسى الثاني انطلاقا من البنيات الأربعة المشكلة له: إيقاع الحروف، إيقاع اللفظ، إيقاع المعنى، و إيقاع التركيب.

### 1- شعرية إيقاع تداعي الحروف:

نلاحظ وجود ظاهرة تكرار الحروف المتشابهة أو المتقاربة في خطاب أبي حمو موسى بما يخلق نمطا من الجمال تألفه العين و تأنسه الأذن، و هذا التّكرار

---

1 - عبد الإله الصائغ ، الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية : 170
2 - جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية : 212
3 - مختار حبّار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الدّاخلي و وظيفته: 7
4 - عبد الله محمد الغذّامي، تشريح النص : 107
5 - مختار حبار ،م، سابق: 75.

ناتـــــــــج إمّا عن التشابه في مخارج الحروف أو صفاتها أو في الناحية البصرية أو في جميع هذه النواحي.

ولمعاينة هذه الظواهر نجتزئ قول أبي حمو: "**اعلم يا بني أنّ المال به تدفع العدا، وحصن يتقى به من الردى، به تدفع آلام الأعراض، و يتوصل إلى المقاصد والأغراض، وبه تستفتح الصّياصي، و تستملك النواصي، و يقاد العاصي، و يستدنى القاصي، و بالمال تستعبد الرجال، و تبلغ الآمال، وتذل به الرقاب، وتستفتح به الأبواب... و ينجى به من المصائب**"[1].

إنّ تكرار حرف الصاد في قوله : حصن، يتوصل، مقاصد، الصّياصي، النواصي، العاصي، القاصي، أحدث نغما إيقاعيا. و هذا الإيقاع يحرّك المتلقي و يستثيره و يصوّر له المشهد. يقول عبد الإله الصّائغ: "تعاضدت الحروف, فشكلت نغما إيقاعيا يعطي صوت المشهد أو فكرة الصّوت"[2]. ففكرة الصوت ههنا، هي من المال يصل إلى الهدف.

الإيقاع لا ينشأ فقط من تكرار حرف واحد بعينه، بل يمكن أن يحدث من خلال التّماثل بين حرفين من ناحية المخرج أو الصّفة؛ فتكرار حرف السّين و الصّاد، أحدث نغما صوتيّا على اعتبار أنّهما من الحروف المهموسة. وكذلك تكرار الصّوائت تكرارا تماثليا أو تخالفيا يصنع الإيقاع، فالأديب يمزج في "موسيقاه بين المخالفة و المماثلة اللّتين تنبثعان من أصل واحد هو التّكرار الصّوتي"[3]. فقد تكرّرت الكسرة كصائت في "صاد" "الصّياصي، النواصي، العاصي، القاصي" و كان الصائت سكونا في "حصن" و فتحة في "يتوصل". و التكرار لا يتوقف عند هذا الحد، بل يشمل كل أنحاء الفقرة. يقول عبد الإله الصائغ : "نلاحظ حشـــــدا من الحروف ... فالحرف داخل الجملة أو المفردة يهيئ السّبيل إلى حرف آخر يماثله نغما أو رسما"[4]. وهذا ما نجده ماثلا في هذه الفقرة، إذ تكرار المد "الألف" في : المقاصد، الأغراض، الصياصي، النواصي، الآمال، المال كّلها ساهمت في خلق الإيقاع، و هذا منبع الجمالية الّذي تؤمن به الشعرية.

تكرار الحروف بالإضافة إلى وظيفتها الإيقاعية، لها وظيفة دلالية، يقول عبد الإله الصّائغ : "نغم النص ألفاظه، و الألفاظ في تعاشق الحروف، و أبهى ما تسمو إليه

1 - واسطة السلوك في سياسة الملوك : 09
2 - عبد الإله الصائغ ، الخطاب الشعري الحداثوي : 171
3 - حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني : 56
4 - عبد الإله الصائغ ، الخطاب الشعري الحداثوي : 170

القصيدة نقل حالة (الرغبة أو الرهبة، الرفض أو القبول) إلى المتلقي"[1]. و عليه، فالمتأمِّل في الفقرة من خلال إيقاعها يجدها تهدف إلى نقل حالة الرغبة و القبول؛ رغبة أبي حمو تلقين ابنه فكرة أهمية المال، و قبول ابنه لها على أساس أنه سيكون سلطانا.

والرائع هنا في تكرار الحروف على وجه الخصوص، هو أنّ التّحقق الثاني جاء حاملا لمعنى الكناية بالمفهوم التّجاوري في "تستملك النواصي, و تذل به الرقاب". "و هذا هو مصدر هذه الجمالية التي لا نعقلها خلال التلقي، إلاّ أنها مع ذلك تفعل فعلها القوي، فكلمة واحدة تستقطب محسّنين أحدهما لفظي، و الآخر دلالي"[2]. و بصفة عامة "وظيفة التّكرار إكساب الخطاب صفة التّماسك و التآلف و التجانس التلفّظيّ"[3].

إذن، شعرية تداعي الحروف تنهض على تكرار صامت بعينه أو صائت بعينه، أو هما معا تماثلا أو اختلافا، كما تنهض على الجمع بين المحسنات التكرارية و الدلالية في نفس اللفظ.

## 2- شعرية إيقاع اللّفظ :

لقد سبق أنّ أشرنا إلى مفهوم إيقاع اللفظ في الفقرات السّابقة بما يزخر به من إمكانات فنية، و من قابلية على التشكل في أنماط و صور لفظية متماثلة أو متشاكلة، فهو يعتبر مصدرا غنيّا للإيقاع الداخلي.

من مظاهر تجلّي الإيقاع في خطاب أبي حمو موسى الجناس، "و هو تناظر صوتيّ بالمماثلة أو المخالفة"[4]. فإذا كان التّناظر "بين لفظين متّحدين في المعنى و المبنى سمّي ذلك تكرارا. و إذا كان التناظر في اللفظ كله أو بعضه مع اختلاف تامّ في المعنى سمي ذلك جناسا"[5]. و من أمثلة النّمط الأوّل قوله: "**اعلم يا بنيّ أنّ المال تدفع به العدا.. يا بني خير المال ما وقع به الانتفاع.. يا بنيّ تقتير المرء على نفسه توفير منه على غيره.. يا بنيّ استعن بثقات عمّالك.. يا بنيّ خذ المال من حقِّه.. يا بنيّ حاسب عمّالك يحفظوا مالك.. يا بنيّ و بالجملة فالمال أعظم الذّخائر الفاخرة، و به تُنال الدّنيا و الآخرة**"[6].

---

1 - عبد الإله الصائغ ، الخطاب الشعري الحداثوي: 182
2 - محمد الولي ، المدخل إلى بلاغة المحسنات ، نقد و فكر، ع 17: 04.
3 - م ، نفسه : 04.
4 - توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية : 144
5 - م، نفسه: 144
6- أبو حمو موسى، واسطة السّلوك في سياسة الملوك: 09 – 10.

و من شعره، نأخذ قوله[1]:

| | |
|---|---|
| **يا ربي كـــم آنستنـــي في غربتي** | **يا رب كم فرّجت كرب المكمـد** |
| **يا رب فاجبر ما ترى من حالتـــي** | **يا رب واجبر قلب كلّ موحِّـــد** |
| **يا نفس لا تيأس و إن طال المدى** | **فالله يجمـــع شمـــل كـــلّ مبعـد** |
| **ستعود أيّـــام السّـــرور و طيبهـــا** | **و تعود عن قرب ليالي الأسعـد** |
| **يا رب بالبيـــت العتـــيق و أهلـــه** | **و بجاه يثرب و النّبـــي محمّـد** |
| **فرِّج بحقّك كربتـــي يـــا موئلـــي** | **و بحقِّ فضلك لا تخيِّب مقصدي** |
| **ثمّ الصّـــلاة علـــى النّبـــي محمد** | **ما غرّدت وُرق بغصـــن أملـد** |

لقد كرّر أبو حمو عبارة "يا بني" و "يا رب" مستخدما أداة النِّداء و المنادى. الأولى كان النِّداء صادرا من الأعلى إلى الأسفل، أ الثانية، فقد كان من الأسفل إلى الأعلى، ممّا أحدث نغما موسيقيا عذبا يستشعره القارئ داخليّا، ذلك أنّ "للتّكرار جانبين من الأهميّة: فهو أوّلا يركّز المعنى و يؤكّده، و هو ثانيا يمنح النصّ نوعا من الموسيقى المنسجمة مع انفعالات الأديب"[2].

فهذا التّكرار أكّد لنا معنى حرص أبي حمو موسى على توجيه ابنه توجيها سليما، ثمّ جعلنا نكتشف نفسيّته التّواقة إلى الجنّة من خلال تضرّعه لله جلّ و علا.

و من أمثلة النّمط الثاني نأخذ قوله: **"اعلم يا بنيّ أنّ العدل سراج الدولة، فلا تطف سراج العدل بريح الظلم، فإنّ ريح الظلم إذا عصفت قصفت، و ريح العدل إذا هبت ربت، ومن شروط الإمارة العدل في الأحكام، و الرفق بالأنام، و التجنّب عن الحرام، و الصّبر في الشدائد... فإنّ صلاح الدّولة بقواعدها، وفسادها بخرق عوائدها"**[3].

و من شعرة نأخذ قوله[4]:

| | |
|---|---|
| **كتابي زهر في كمائـــن طرســـــه** | **و بالريح يفشى سر زهر الكمائن** |
| **طلاب العلا يسر مع الوحش في الفلا** | **و يصحب منها كـــل باغ و باغـــم** |
| **منـــــاقب زيـــــانية مســــــاويــــــة** | **يذل لهـــا عـــزّ الملـــوك القماقـــم** |

1 - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الثاني، حياته و آثاره: 330.

2- يوسف أبو العدّوس، الأسلوبيّة: 264

3 - أبو حمو موسى ، واسطة السّلوك في سياسة الملوك: 09.

4- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى: آثاره و حياته: 328

و من قصيدة أخرى نأخذ قوله[1]:

| | |
|---|---|
| **عجبا لأجفاني سخت بدموعها** | **و القلب محترق بنار ضلوعي** |
| **هذي تجود و ذا يشحّ ناره** | **فعنيت بالممنوح و الممنوع** |
| **من كان هذا فصله و أصله** | **فله العلا في منزل الترفيع** |
| **جود و مجد و الشجاعة و الندى** | **و الجود في طبع له مطبوع** |

إنّ الإيقاع في النّص الذي ندارسه، ينهض على خاصية الجناس، و هو جناس مركّب، كما يتجلى في قوله: ريح الظلم إذا عصفت قصفت، و ريح العدل إذا هبّت ربت، وكذلك: صلاح الدّولة بقواعدها، و فسادها بخرق عوائدها، و كذلك الممنوح و الممنوع، أصله و فصله، جود و مجد. فهناك تماثل صوتي إفرادي و تماثل صوتي تركيبي. وذلك ما جعل النّص يحفل بإيقاع جميل، أضف إلى ذلك أن التماثل في بعض الوحدات بلغ حد التّطابق، عصفت = قصفت، حيث تتّحد القاف و العين في صفة الجهر[2]، وكذلك قواعدها = عوائدها، حيث تتّحد العين و الهمزة في صفة الجهر.

ويلاحظ أنّ أبا حمّو استطاع أن يخلق عن طريق الجناس نوعا من التقابل الدّلالي: عصفت/قصفت، هبت/ربت، قواعدها/عوائدها، و كان لصفة الجهر و الهمس التي تسود معظم الحروف المتماثلة أثر بارز في الإيقاع، و تواتر صفة الجهر و ا لهمس يتلاءم والموقف، لأنّ الكاتب يوصي ابنه و يبّين عواقب الظّلم و منافع العدل، كما يعبِّر عن عاطفة الفخر و الاعتزاز بالأصل و الكرم، فحقّ أن يحفل النّص بطاقة إيحائية ثرية وخصبة[3]، فكانت اللّهجة إذن، تتراوح بين الجهر و الهمس، وذلك لأنّ الكاتب في مقام التّرهيب و التّرغيب و الفخر. و تكرار الصوت تعبير عن عاطفة الكاتب، و ما تصطبغ به من ألوان المشاعر و الأحاسيس[4].

فالجناس يعتمد خاصية التّماثل التّام صوتا أو صفة في حالة اختلاف الصّوتين كما سلف و أن رأيناه في الفقرة السّابقة، و كما سنرى في النص الآتي: "**اعلم يا بني أنه ينبغي لك أن تتّخذ لنفسك معقلا، يكون لك في المهمّات موئلا، تلجأ إليه عند الشّدائد، و تتحصّن به من العدو المعاند، و صفة المعقل أن يكون حصنا حصينا لا يُرام، و ركنا منيعا لا يُضام، و**

---

1- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى: آثاره و حياته : 334

2 - عبد الغفار حامد هلال، أصوات اللغة العربية : 135

3 - توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية : 183

4 - رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري: 54

**ذروة لا تُفرع، و مروة لا تُقرَع، و عقيلة لا تُفتَرع، و بكر لا تُخطَب، و قلعة لا تُطلَب، قد اشتمل على الماء و الاختزان، و العدد و الإمكان، تجعل فيها ذخائرك و أموالك، و أثاثك و أمتعتك و أثقالك، تسكن فية أجرياء أجنادك، و حماتك و قوّادك، و تشحنه بالرِّجال و الرُّماة المترجِّلة، و الزّعماؤ من الرِّجال المحصّنة، الذين لا يروعهم الحِمام، و لا يخوّفهم سلّ الحسام، ولا يبالون لمن أبرق و أرعد، و لا بمن تجرّم و أوعد"[1].**

يُسهم النّص في تكوين إيقاعه من خلال الجناس القائم على التّماثل في الثنائيات: يرام/يضام، تفرع/تقرع، تخطب/تطلب، الحمام/الحسام، أرعد/أوعد.

يؤدّي التّرجيع اللفظي وظيفة إيقاعية، آزرها ترديد حرف الميم ( يرام، يضام، الحمام، الحسام) فلهذا الصّوت دلالة نفسيّة، "ذلك أنّ الصّوت حينما يتردد يكون مرتبطا في الغالب بعاطفة الأديب من حيث قوتها وضعفها"[2]. وهذه الدّلالة تتمثل في حرص أبي حمو موســـى على تبليغ عمق الوصايا إلى ابنه و التي تتمثّل في بناء حصن يُؤمِّنُه و يُؤمِّن أعوانه، "ذلك أنّ الصوت عبارة عن شفرة قابلة للتّأويل، وقادرة على تحويل التّجربة المعيشة إلى حالة تخيّل توحي، و لا تخبر"[3].

ولعلّ ظاهرة التّماثل الصوتي عن طريق الجناس أبرز و أوضح في النص الآتي:

**"يا بنيّ عليك باستلاف قلوب الأنجاد من قبيلك، و مشاركتهم في قليلك و كثيرك، و اخفض لهم عند الاحتياج الجناح، و عامل من أظهر لك العداوة منهم بإظهار المودة... فإنك تبلغ بحسن المعاملة ما لا تبلغ منه بقبح المعاملة... فإنّ اصطناع الأعداء مكيدة، و استجلابهم بالخير ضرورة وكيدة، يا بني ينبغي لك أن تدخل الدواخل، فإنك أن أدخلت بينهم الدواخل، وجعلت أسافلهم عوالي و أعاليهم أسافل، فتطمئن من جانبهم، و تأمن غوايلهم و شواغلهم..."[4].**

فالقاعدة الإيقاعية في هذا النص، تنهض على الجناس، بحيث تولد عن استخدامه نظاما صوتيا دقيقا. والجدول الآتي يبين ذلكّ

| الكلمة | الترجيع اللفظي | الكلمة | الترجيع اللفظي |
|---|---|---|---|
| قبيلك | ق ــ يلك | مكيدة | كيدة |
| قليلك | ق ــ يلك | وكيدة | كيدة |

1 - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 88
2 - رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البوصيري: 52
3 - عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة و التكفير : 24
4 - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 123.

| | | | |
|---|---|---|---|
| الاحتياج | ح ا ج | تدخل | د خ ل |
| الجناح | ح ا ج | الدواخل | د خ ل |
| العداوة | د و ة | غوائلهم | و ا ل هـــ م |
| المودة | د و ة | شواغلهم | و ا ل هـــ م |

جدول يبين قيام الإيقاع على خاصية الجناس.

يلاحظ أنّ الوحدات: مكيدة/وكيدة، غوائلهم/شواغلهم، ليس بينهما من اختلاف في الصوتين (الميم و الواو)، فمخرجهما شفويّ وصفتهما الجهر[1]، أما الجناس الثاني فالاختلاف بين الصوتين :( الهمزة و الشّين)، و هما مختلفان في المخرج، فالهمزة حلقيّة و أما الشين فشجريّة، كما يختلفان في الجهر و الهمس ؛فالهمزة جهرية و الشّين مهموسة[2]. و يسمّى هذا النّوع من الجناس، الجناس النّاقص الذي "أبدل في أحد ركنيه حرف ليس من مخرج الحرف الذي يقابله من الركن الآخر"[3]. و أنّ الوحدات : الاحتياج/ الجناح، الدّواخل/تدخل، لا تختلف إلاّ في هيئات الحروف، و قد سمّي هذا النوع من الجناس بالجناس المحرّف[4]. و أنّ الوحدات قبيلك/قليلك، بينهما اختلاف الصّوتين : الباء و اللاّم، فالباء شفوية, و أما اللاّم فذلقية[5]. و يسمى هذا النوع من الجناس بالجناس المضارع[6].

نخلص إلى القول إن النظام الصوتي الذي تنهض عليه البنية الإيقاعية في النص السّابق، وهو نظام دقيق محكم النسج و قد كان مصدرا لإنتاج الدّلالة النصية.

ومن مظاهر الإيقاع السّجع، الذي هو "التّحسين في قرع الأسماء و في جلب الانتباه و في خلق التّوازن و التّناسب بين الصّيغ اللّغوية"[7] و هذه الفواصل، حتّى تصنع الشّعرية وجب أن تتماثل ألفاظها في النّغم و التّقفية، و بجب أن تتوفّر فيها شروط جمعها ابن الأثير في قوله: "حسن اختيار الألفاظ و التّراكيب، و في خضوع الألفاظ

---

1 - عبد الغفار حامد هلال، أصوات اللغة العربية : 134/129.
2 - م – نفسه : 129
3 - محمد سعيد إسبر ، معجم الشامل في قواعد اللغة العربية و مصطلحاتها: 47.
4 - القزويني الخطيب ، التلخيص في علوم البلاغة : 389.
5 - عبد الغفار حامد هلال، م، سابق: 129.
6 - القزويني الخطيب ، م، سابق: 391.
7- محمّد زمري، التوازن الإيقاعي و أبعاده الجمالية في النقد العربي القديم، مجلة الأثر، ع03، ص110

للمعاني، وفي تنويع الفقر المسجوعة"[1]، و قد تحدّث ابن الأثير عن مصطلح الموازنة التي تجمع بين المنظوم و المنثور، حيث قال: " الموازنة أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية الوزن، و أن يكون صدر البيت الشعري و عجزه متساويي الأافاظ وزنا و للكلام بذلك طلاوة و رونق و سببه الاعتدال لأنّه مطلوب في جميع الأشياء، إذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت في النفس موقع الاستحسان"[2]

ولتمثّل هذه الخاصيّة، نأخذ قوله: "**يا بنيّ من تدرّع بدرع العدل وَقِيَ شرّ العدى، و من تلبّس بلبس الجور سُقِيَ كأس الرّدى، و العدل خير من ماء الحياة، و الجور أشرّ شيء يُتَّقَى، و العدل نعم ما يُجتَنَى، و الجوب بئس ما يُقتَنَى، و العدل كنز الأمير و حياة الغنيّ و الفقير**"[3].

شعريّة هذا النّص جاءته من خلال تساوي الفواصل و تناغمها الحاصل من جهة اختيار كلمة الرّدى لتوافق و تماثل كلمة العِدى، و في الفاصلة الثّانية جاء ذلك من جهة اختيار لفظ يُقتَنَى ليماثل لفظ يُجتَنى في التّقفية و الميزان الصّرفي، و كذلك تماثل الفقير و الأمير تقفيةً و ميزانًا. و هذا التّماثل في الفواصل ولّد "إيقاعا نغميّا زاد الكلام رونقًا وبهاءً"[4].

خاصية أخرى في خطاب أبي حمو موسى و هي خاصية الالتزام ، و هي "أن يلتزم المتكلم في السجع قبل حرف الروي ما لا يلزمه من مجيء حرف بعينه أو حرفين أو أكثر ويحمد منه عدم الكلفة لدلالته على الاقتدار و قوة المادة"[5].

ومن مظاهر تجلّيات الالتزام في خطاب أبي حمو موسى قوله : "**يا بني جالس الفضلاء، و شاور العقلاء، وخذ الرأي مع النصحاء، واقتدِ بذوي التجارب النّبلاء، وأمّا كتّابك فلتخيِّر منهم لسرك كاتبا من وجوه بلدك، فصيح اللسان، جري الجنان، بليغ البيان، حلو الشّمايل، موسوما بالفضايل، و يكون ذا ثقة و أمانة ، وعفّة و صيانة، وحزم و كفاية، وضبط ودراية**"[6].

يتجلّى الالتزام في الفواصل الآتية: الفضلاء / العقلاء/ النّصحاء/ النّبلاء، الشّمايل/الفضايل ، أمانة/ صيانة ، كفاية / دراية ، و هنا تتفق الفواصل و تتّحد.

والجدول الآتي يبيّن ذلك:

---

1- ابن الأثير، المثل السّائر، ج1: 315.
2 – م، نفسه: 414
3– أبو حمو موسى، واسطة السّلوك في سياسة الملوك: 05
4- زكي مباركي، النّثر الفني في القرن الرّابع للهجري، ج1: 77
5- محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية: 320
6- أبو حمو موسى، م، سابق : 61/60.

| الالتزام | الفاصلة |
| --- | --- |
| اء | الفضلاء / العقلاء/ النصحاء/ النبلاء |
| يل | الشمايل/الفضايل |
| نة | أمانة/ صيانة |
| ية | كفاية / دراية |

جدول يبين مظهر خاصية الالتزام.

إنّ البنية الإيقاعية في النّص السّابق تنهض على قاعدة التزام الفواصل السابقة مقطعا صوتيا متباينا كالآتي: اء، يل، نة، ية، حيث حدث بذلك تنوع إيقاعي كسر الرتابة, و أنقذ النص من التكلف، و مصدر هذا التّنوع هو "الفجوة القائمة بين المكونات الإيقاعية"[1].

ومن مظاهر تجلّي الإيقاع اللفظيّ في خطاب أبي حمو موسى خاصية "المماثلة"، وهي صورة من صور التّوازن الصّوتي، يراعى فيها الوزن في جميع القرائن المتقابلـــــــــة في الوحدات اللّغويّة، "فإن كان ما في إحدى القرينتين، أو أكثره مثل ما يقابله من الأخـــرى في الوزن، خُصَّ باسم المماثلة"[2]. و من أمثلة ذلك : "**يا بني ينبغي لك أن تكون عـــادلا في نفسك، جاريا معهم على الطّريقة السويّة، موافقا للأحكام الشرعية، مستقيما في أحوالك، مرضيّا في أقوالك و أفعالك**"[3]، حيث توازنت الوحدات: جاريا/ موافقا/ مستقيما/مرضيا ، السّوية/ الشرعية، أحوالك/ أقوالك. كلّ و ما يقابله. و هو تناسب يتولّد عنه تأثير نفسي في الملتقى، لأنّ أجزاء الكلام إذا كانت معتدلة "وقعت في النّفس موقع الاستحسان، و هذا لا مراء فيه لوضوحه"[4].

ومن مظاهر الإيقاع أيضا في خطاب أبي حمو موسى التّوازي، و هو "بالإيقاع (تكرار متوالية معينة من المقاطع), و بالوزن (تكرار متوالية إيقاعية معينة(...), و تكمن قوّة هذا التكرار في كونها تولد توازيا مناسبا في الكلمات أو في الفكرة (...), و

---

1 - كمال أبو ديب ، في الشعرية : 52.
2 - القزويني الخطيب ، التلخيص في علوم البلاغة : 404.
3 - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 119.
4 - ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر : ج378/1.

نحن نسجل إمّا التّوازي الناتج عن تحسين, و إمّا التّوازي الناتج عن التأكيد"[1]. و من أمثلة ذلك: "...**فاختبره يا بني بأن تزرع عليه الرّشا، فإن أخذها فتعلم أنّه يأخذ مالك، و إن لم يأخذ شيئا من ذلك، فتفقّد حاله في داره، و ابعث من يتجسّس على أخباره, فإن زادت حاله و كثر ماله، و ظهرت عليه آثار النعمة الشّاملة، و الرّفاهية الكاملة و لم تكن تعرف له قبل، فتعلم أنّه من غير مالك مع أنّه لم تقع به شكيّة، و لا تأذّت منه رعيّة**"[2]. و يظهر التّوازي في : حاله / ماله، الشاملة/ الكاملة. و جماليته الإيقاعية تكمن في مجيء الفاصلة على وزن واحد و حرف واحد، إذ أنّ التّأثير يكون قويا في السّامع و القارئ ، "من هنا تحصل الفائدة و هي إيصال الفكرة و تقريرها في الذهن و القلب، و لهذا اعتُمِد السّجع في الوصايا و الخطب"[3]، و "بهذا وحده يقع التّعادل و التّوازن ... وهذا التّعادل و التّوازن يكسب الكلام رونقا وحسنا"[4].

إنّ الإيقاع لا يأتي من التوازن الصوتي فقط، بل هناك توازن المعاني، فإذا ما تأملنا المتقابلات السابقة ألفيناها متعادلة و متكافئة ، ذلك "أن الإيقاع يتمثّل في اللغة من حيث هي أصوات، و كذلك من حيث هي دلالات"[5].

إجمالا, نقول أنَّ البنية الإيقاعية اللّفظية تنهض على أنساق من البنى المتماثلة من جناس وتوازن صوتي، و يعد ذلك منبعا لشعرية الإيقاع اللفظيّ، شعرية زاخرة بتنوع النّغمة، كما أنّه مفاجأة لأفق انتظار القارئ , لأن التحول الإيقاعي أقرب إلى النفس و الذّوق من الرّتابة.

## 3- شعرية إيقاع المعنى:

نميِّز بين الإيقاع المعنويّ المعقول و الإيقاع النّاشئ عن التّقارب الدّلاليّ، و نعني بالأوّل "مظاهر التّكرار التي ليس لها أثر إيقاعيّ محسوس، في حين لها أثر إيقاعيّ نفسي"[6]. ومن مظاهره "المقابلة و المطابقة بين الكلمات و المعاني و الجمل و الصور و الأشكال البيانية ذات الأبعاد المختلفة"[7]. ونعني بالثاني "تكرار ألفاظ و جمل مختلفة

1 - رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية : 48
2 - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 152
3- زكي مباركي، النّثر الفني في القرن الرّابع هجري: 31
4 - عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي : 253
5 - م، نفسه: 229
6 - مختار حبّار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر : 28
7 - م . نفسه : 28

المباني، متقاربة المعاني، كأن تكون من المشتقات و المترادفات. أو تكون ذات اهتمام دلالي مشترك"[1].

ومن مظاهر تجلّي إيقاع المعنى في النص الأدبيّ الطباق و المقابلة، و التقسيم، وترتيب المعاني، والترادف الدلالي. وإنّ مجيء الكلام وفق أنساق محـــددة ومتكـــررة، من شأنه "أن يخلق أثرا إيقاعيا نفسيا، و يترك وقعا نفسيا مؤثرا"[2].

يلجأ أبو حمو موسى كثيرا إلى التّقابل من طباق و مقابلة لإحداث الأثر الإيقاعي النفسيّ و لإحداث الأثر الإنفعاليّ و الوجداني في المتلقي "أساسه الحركة و الانتقال من المعنى إلى ضدِّه"[3] ومن أمثلة ذلك قوله: **"اعلم يا بني أن العدل سراج الدولة فلا تطف سراج سراج العدل بريح الظلم ... فإن صلاح الدولة بقواعدها، و فسادها بخرق عوائدها"[4].**

ومن شعره نأخذ قوله[5]: "

| | |
|---|---|
| **لابدّ من ساعة بيني و بينكـــــــم** | **تغيب شمس الضّحى فيها و لم تغب** |
| **و نأخذ الثّأر ممّن قد دنا و قصـــا** | **من العـــداة و هـــذا منتـــهى أربـــي** |
| **ثمّ الصّلاة على المختار من مضر** | **خير البريّة من عجم و مـــن عـــرب** |

ينهض الإيقاع المعنوي في النّصين على بنية التّضاد في الألفاظ : العدل / الظّلم، صلاح الدّولة / فسادها، تغيب / لم تغب، دنا / قصا، عرب / عجم. التّضاد بهذه الصّورة يولّد إيقاعا نغميّا ينقل إلى القارئ فكرة الكاتب المتمثلة في أهمية العدل في بناء الدّولة و خطورة الظّلم عليها. و في شعره تبرز فكرة أهمية القوّة في استرجاع هيبة الدّولة، و هو بذلك يساهم في توسيع النّص من خلال التّكرار القائم على المخالفة الذي يُعتبَر أهمّ عناصر الإثارة الإيقاعية.

وينشأ الإيقاع المعنويّ في النص الآتي من التّكرار التطابقي و التقابلي؛ حيث يقول الأديب : "...**واعلم أن الدّنيا منقلبة فلا تغتر بغرورها، و لا تطمئن لسرورها، و لا تفرح لها إذا**

1 - مختار حبّار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر: 29
2 - عبد الله محمد الغذّامي ، الخطيئة و التكفير : 107
3 - توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية : 149
4 - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 04
5 - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى، حياته و آثاره: 326

**أقبلت، و لا تحزن عليها إذا أدبرت ... و لا تكثر مجالسة النِّساء لئلاّ يفسدن عقلك بعقولهن، فإنّك إن أحسنت إليهن قابلن الإحسان بالإساءة"[1].**

ومن شعره نأخذ قوله[2]

| | |
|---|---|
| **إذا نحـــن جرّدنا الصّوارم لم تعــد** | **لأغمـــادها إلاّ بحـــزّ الغـــلاصـــم** |
| **نواصل بين الهند و الهام و الطّلى** | **بتفريق ما بين الطّلى و الجماجم** |
| **فيرغب منّا السِّلـــم كـــلّ محـــارب** | **و يرهب منـــّا الحرب كلّ مسالم** |

يظهر التّكرار التّقابلي و التّطابقي في الوحدات اللّغوية الآتية: (فلا تغترّ بغرورها، ولا تطمئنّ لسرورها) ، (لا تفرح لها إذا أقبلت، و لا تحزن عليها إذا أدبرت) ، (إن أحسنت إليهن قابلن الإحسان بالإساءة) ، و كذلك: (فيرغب منّا السِّلـــم كـــلّ محـــارب ويرهب منـــّا الحرب كلّ مسالم)

نشأ الإيقاع ها هنا، من اعتماد الأديب على أسلوب التكرار التطابقي و التقابلي والذي خلق نوعا من التوافق و التناسب المعنوي و الإيقاعي القائم على المخالفة والمطابقة، لأنّ "وجود التناقض في التركيب، إنما يحقق في النهاية نوعا من التناسب"[3]. وشعرية هذا التقابل تكمن في هذه الفجوة التي يصنعها هذا التّضاد، و كذا المعاني القابعة فيها والتي تتمثّل في التّرهيب و التّحذير؛ ترهيب الابن من الدّنيا ومجالسة النِّساء، وترهيب العدو و تخويفه.

وقد تضافر الإيقاع المعنويّ القائم على قاعدة التقابل في هذا النص مع الإيقاع اللفظيّ الذي يتجلى في الترجيع الصوتي المماثل، و ذلك في قوله : تغتر/غرورها، أحسنت/الإحسان.

يزداد التكرار التطابقي و التقابلي بروزا من خلال النص الآتي : "**فتتبين منهم أحوال المحبين و غير المحبين، فمن رأيت وجهه متهللا داخله السرور، فتعلم أنه محب بسرورك محبور، ومن رأيته منقبض الوجه حين تنظر إليه، فتعلم من بغضه ما انطوى عليه، لأن الانبساط والانقباض يفيضان من القلب على الوجه فيبدو ما في الباطن على الظّاهر(...) لأن السرور يكسو الوجه لطافة و حمرة، حتى يصير كأنه جمرة، و الحسد يكسوه غبرة، أو كدرة أو صفرة"[4].**

1 - أبو حمو موسى ، م، سابق: 07
2 - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى، حياته و آثاره: 318
3 - محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية : 217
4 - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 145

يلاحظ أنّ الإيقاع المعنويّ حصل من الجمع بين الأضداد لأنّ الطّباق "هو مقابلة الشّيء بضدّه"[1]، و يظهر التطابق في : المحبّين /غير المحبّين، الانقباض/الانبساط، الباطن/الظّاهر. فضلا عن هذا ,هناك تعادل مكانيّ بين الوحدات اللّغوية (تناسب الجمل طولا وقصرا) , و كلّ هذا ساهم في تكثيف الفكرة و تركيزها.

ومن مظاهر تجلّي الإيقاع المعنويّ في خطاب أبي حمو موسى توظيفه خاصية التقسيم، أي ترتيب المعاني، لأنّ ترتيب المعاني يوفر عنصر الإثارة الإيقاعي، و التقسيم هو "أن يقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه، و لا يخرج منها جنس من أجناسه"[2]، والتقسيم أيضا هو "ذكر متعدد ,ثمّ إضافة ما لكلّ إليه على التعيين"[3].

وإذا كان التقسيم أداة بيانية لإتمام المعنى، فإنّ ذلك سيفضي إلى خلق الإيقاع المعنوي، و بالتالي يحصل نوع من التوافق بين التركيب اللفظي، والتركيب المعنوي، والتركيب الإيقاعي[4].

يستخدم أبو حمو موسى التقسيم في توليد الإيقاع المعنوي، من ذلك قوله : **" و اعلم يا بني أن الملك العظيم يحسن به أن يكون في تصاريف تدبيره وسياسة أموره متشبها بطباع ثمانية و هي الغيث، و الشمس، و القمر، و الريح، و النار، و الماء، و الأرض، و الموت، أما الغيث فإنه ينزل متواترا (...) و أما الشمس فإنها تستقصي بحرها وحدة (...) و أما القمر فإنه إذا طلع لتمامه انتشر نوره على الخلق (...) و أما الريح فإنها في لطفها محيطة بالعالم السفلي (...) وأما النار فيكون مثلها في الحدة على أهل الدّعارة و الفساد (...) وأما الماء فإنه مع لينه وسلاسته يقلع الأشجار العظيمة(...) وأما الأرض فإنها توصف بكتمان السِّر و احتمال الأذى (...) أما الموت فإنه يأتي بغتة و يفاجئ أهل اللذات"[5].**

إنّ التّرتيب في المعاني شكّل تكرارا أفضى إلى توازن العبارات و الفقرات، فالأجزاء إذن، هي "فصول متوازية لا زيادة في بعض أجزائها على بعض"[6]،

1 - عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة : 20
2 - أبو هلال العسكري ، الصناعتين : 34
3 - القزويني الخطيب ، التلخيص في علوم البلاغة : 364
4 - توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية : 148
5 - أبو حمّو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 112/111.
6 - أبو هلال العسكري، م، سابق: 261.

وخاصية التقسيم دعمها العنصر البنائي (أمّا) الذي وظف في ترتيب المعاني و تقسيمها تقسيما متوازيا خلق أثرا إيقاعيا ممتعا.

ومن عناصر الإيقاع المعنويّ التكرار التّرادفي و تنسيق الصِّفات ,لأن تنسيق الصفات "مظهر للإيقاع المعنوي، يجيء على شكل تكرار نمطي، تتتابع فيه الصِّفات على نسق معين ومحدد، مما يضفي سمة التناسب على اللفظ و المعنى و الإيقاع"[1].

ومن مظاهر تجلّي خاصية "تنسيق الصفات" في خطاب أبي حمو موسى القاعدة الأولى من الباب الثالث في الأوصاف المحمودة التي هي نظام الملك و جماله و بهجته وكماله: **"اعلم أن له قواعد أربع: الشجاعة، و الكرم، و العفو، و الحلم، و هذه غرائز و طبائع يضعها الله سبحانه و تعالى فيمن يشاء من عباده ... القاعدة الأولى هي الشّجاعة، اعلم يا بني أنها وصف محمود، و بها يتفاخر الوجود، فالشّجاعة يا بني مكملة للمحاسن محبوبة في كل المواطن، و الشّجاعة تنقسم إلى أربعة أقسام: القسم الأول، و هي الشّجاعة التي يصحبها الرأي... القسم الثاني من الشّجاعة، ما لا يصحبه العقل دون الرّأي... و القسم الثّالث، أن تكون شجاعته غير مفرطة... القسم الرّابع من الشّجاعة، و هي الّتي لا يصحبها عقل و لا رأي... فهذا يا بنّي شجاعته مذمومة و بالجهالة موسومة..."**[2].

إنّ النّص الّذي ندارسه ههنا، جماليته تكمن في هذا التّشجير الرباعيّ، فبعد أن قسَّم الكتاب إلى أربعة أبواب، و كل باب إلى أربعة قواعد، هاهو يقسم القاعدة إلى أربعة أقسام، ثم كل قسم إلى مجموعة من الصفات، فهناك شجاعة يصحبها الرأي، و شجاعة يصحبها الرأي والعقل، و شجاعة متوسِّطة، وشجاعة لا يصحبها رأي و لا عقل. و لذلك لم يأت التكرار المعنوي في النص عبثا، أو بدون دلالة، بل إنه "يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، و يكشف عن اهتمام المتكلم بها، و هو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيِّمة"[3].

ومن أمثلة التكرار الترادفي ما نجده في النص الآتي : **"...لأن الملك إذا خاطر بنفسه في طلب سلطانه، و استرجاع بلاده و أوطانه، حمدت مخاطرته في سره و إعلانه فإنه إن نجح سعيه، و أنتج رأيه، نال غاية مطلوبه، و بلغ نهاية مرغوبه، و إن عاقه حلول منيته دون بلوغ أمنيته، فله في ذلك أوضح عذر، و أجمل ذكر، و أعظم فخر... و قد خاطـــــرنا نحن في ذلك،**

1 - محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية : 217.
2 - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 135/129.
3 - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصرة : 276

**و سلكنا أحسن المسالك، و أوردنا العدا موارد المهالك... فطوينا المراحل، و حثثنا الركائب و الرّواحل**"[1].

ففي النص تكرار معنوي صنعه التّقارب الدلالي الملحوظ في الألفاظ : المسالك، المهالك ، المراحل ، الركائب و الرواحل، فالتّقسيم ههنا، قائم على نتائج المخاطرة الإيجابية والسلبية، ثمّ التصميم على اختيار المخاطرة، في سبيل تحرير البلد، و هذا الإيقاع المعنويّ صاحبه إيقاع في اللفظ، من خلال تكرار صيغ صرفية على وزن أفعل : أوضح / أجمل / أعظم، عذر/ ذكر/ فخر.

وكذلك تكرار صيغة منتهى الجموع : المسالك/ المهالك/ المراحل/ الركائب/ الرواحل. ذلك أن "التناسب الذي هو منبع للإيقاع لا يعتمد على الصفة الفنية في اللفظ فقط، بل يعتمد على الصفة الفنية في المعنى كذلك"[2].

نخلص إلى القول بأن النص يولد إيقاعه الداخلي، من خلال العناية بالمعنى وتنظيمه وترتيبه وفق أنساق فنية كالتقابل، و التقسيم، و الترادف و تنسيق الصفات، مما يعد تكرارا معنويا يكون سببا في خلق الإيقاع النفسي.

## 4- شعرية إيقاع التركيب :

ونعني بإيقاع التركيب ذلك النوع من الإيقاع الداخلي الذي ينشأ عن تكرار مركبات نحوية متماثلة تصنع عنصر الإثارة الإيقاعي، و لنعلم أنّ التّركيب يتجاوز ذلك إلى وظيفة التّراكيب الدّلالية و الجمالية، بحيث يتحوّل النّحو – و هو موظّف في نص أدبي– عنصرا دلاليا و جماليا يسهم في إنتاج الدّلالة. يقول زكي العشماوي: "إنّ سرّ الجودة أو الرّداءة، إنما يعود الى ما في لغة النص من خصائص معينة في السياق"[3].

استخدم أبو حمّو موسى البنية التركيبية المتماثلة في خلق الإيقاع الداخلي، من ذلك قوله: "**يا بني، إيّاك و المخاطرة فإنها غير محمودة إلا في طلب الملك و السّلطان فإنها محمـــــودة في هذا الشأن، لأنّ الملك إذا خاطر بنفسه في طلب سلطانه، حُمدَت مخاطرته، فإنه**

---

1 - أبو حمو موسى ،م، سابق: 13/12

2 - محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية : 32

3 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث: 361

**إن نجح سعيه و أنتج رأيه، نال غاية مطلوبه، و بلغ نهاية مرغوبه، و إن عاقه حلول منيته دون بلوغ أمنيته، فله في ذلك أوضح عذر، و أجمل ذكر، و أعظم فخر"**[1].

تبرز مظاهر تماثل البني التّركيبية في النّص السّابق بعزلها و ضمِّها إلى بعضها البعض حتى تتبين درجة تواتر هذه الخاصية الإيقاعية. و يمكن أن نميِّز بين نوعين من التّماثل، هما التّماثل الكلي، والتّماثل الجزئي. و يكاد التماثل الكلي يشكل الظاهرة الفنية الأساسية، و يتجلى ذلك في التركيب المتماثل : أوضح عذر، أجمل ذكر، و أعظم فخر، و الجدول الآتي يوضح هذا التماثل

| التّركيب | البنية النّحوية والصّرفية | نوع البنية التّركيبية |
|---|---|---|
| أوضح عذر | تماثل تام | تركيب إضافي |
| أجمل ذكر | تماثل تام | تركيب إضافي |
| أعظم فخر | تماثل تام | تركيب إضافي |
| | تماثل نحوي وصرفي | تماثل تركيبي |

جدول يبين خاصية التماثل في التركيب.

نلاحظ أن هناك تماثلا تامّا بين الوحدات السّابقة نحوا وصرفا وتركيبا، وهو ما ولّد الإيقاع الداخلي، وهذا التماثل أضفى تجانسا صوتيا، وخلق فجوة على المستوى الدّلالي توحي بها تلك الحالة التي يكون عليها المدافع عن وطنه: حالة ونتائج المخاطر عندما تكون في مكانها المناسب، فينال صاحبها العذر والذكر والفخر.

كذلك التماثل الصّوتي بين الحروف الذي كان على مستوى المخارج أو الصِّفات، ساهم في تماثل البنية والتّعبير عن الوجدان "فالتِّكرار جزء من هندسة العبارة العاطفية يسعى الناص بواسطته للتّعبير عن المشاعر والعواطف"[2].

ومن مظاهر تجلي التماثل الكلي، قوله: **"يا بني البس ثياب العفّة، وتردّ رداء الوقار، وتتوّج بتاج الحياء، وتزيّن بزيّ السكينة، وتحلّ بحلية الكرم، وتختّم بخاتم الهيبة"**[3].

والجدول الآتي يبين درجة تماثل التركيب:

---

1 - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 13
2 - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: 277
3 - أبو حمو موسى،م، سابق: 04

| البنية التركيبية | البنية النحوية والصرفية | العبارة |
|---|---|---|
| جملة فعلية | فعل + فاعل + مفع به + مضاف إليه | - البس ثياب العفة<br>- ترد رداء الوقار<br>- تتوج بتاج الحياء<br>- تزيّن بزي السكينة<br>- تحل بحلية الكرم<br>- تختم بخاتم الهيبة |
| تماثل كلي | تماثل كلي | |

جدول يوضح التماثل الكلي في التركيب.

إنّ هذا التّماثل في التّركيب النّحوي للجمل السّابقة، يولّد الإيقاع الدّاخلي للنص. والملاحظ أن هذا النّغم يؤازره نغم آخر تولّد من تكرار "حرف العطف" وحرف الجر، ثم تشابه حروف الأفعال وحروف المفعولات و الأسماء المجرورة، ثمّ انتماء المضاف إليه إلى حقل دلاليّ واحد. فالعفّة، والوقار، والحياء، والسّكينة، والكرم، والهيبة كلّها تدلّ على النّبل والرّشاد, وكل هذه العناصر "تكثّف الإيقاع وتغنيه"[1].

يتكرّر التّماثل الكلي في التّركيب في موضع آخر بواسطة الشّرط و جوابه و ذلك في قوله في قوله: "**اعلم يا بني أن للجيش أنصار، فمن كثرت أجناده، عمرت بلاده ، وهابه أعداؤه وحسّاده، ومن كثر جيشه قل خوفه وطاب عيشه**"[2]. والجدول الآتي يوضح درجة تماثل التركيب.

| البنية التركيبية | البنية النّحوية والصّرفية | العبارة |
|---|---|---|
| الشّرط وجوابه | جملة الشّرط وجوابه | فمن كثرت أجناده، عمرت بلاده<br>هابه أعداؤه وحسّاده |
| الشّرط وجوابه | جملة الشّرط وجوابه | من كثر جيشه قلّ خوفه |

1 - زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي: 143
2 - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 12

| | | |
|---|---|---|
| طاب عيشه | تماثل كلي | تماثل كلي |

جدول يشرح التماثل التركيبي.

يلاحظ أنّ البنية الإيقاعية التركيبية قد نهضت على اسم الشّرط من، يتبعه الفعل الماضي وتاء الفاعل، والمفعول به، ثم جواب الشّرط ومكوناته، و"ذلك يغني حركة الإيقاع ويعزّز الطاقة الإيحائية"[1]. ثمّ يزداد الإيقاع جمالا من خلال: بلاده، أعداؤه، حساده، جيشه، خوفه، عيشه، وذلك من خلال تناسق الفواصل.

نموذج آخر للتماثل التّركيبي، نمثّل له بقول الأديب: "**اعلم يا بني أن العدل سراج الدولة...، اعلم يا بني أنّ العقل راحة النفس ...، اعلم يا بني أن المال تدفع به العدا... ,اعلم يا بني للجيش أنصار،اعلم يا بني أنّ أصل السياسة التدبير...**"[2]

إنّ المتأمِّل في هذا المثال يلاحظ تواتر أربع جمل خضعت كلّها لبناء نحوي واحد، إذ ابتدأت كلها بالفعل "اعلم", وتعلّق به حرف النداء (يا)، ثم المنادى (بني)، ومن شأن هذا التماثل التكراري أن يولّد إيقاعا موسيقيا ونغما عذبا، منشؤه هذا التّماثل والتجانس والتشاكل في البناء النحويّ، وهذا الإيقاع التركيبي أوحى إلى إيقاع دلاليّ، فأبو حمو أراد أن يجلب انتباه ابنه ليقبل على وصاياه. "وبذلك تنسجم البنية الإيقاعية مع البنية الدلالية".[3]

والتماثل الجزئي، يعدّ كذلك من أبرز سمات أسلوب أبي حمو موسى، يتّخذه أداة لتوليد الإيقاع وإيجاد التجانس بين مختلف مكونات البنية النصية.

ومن أمثلة هذا النوع من التماثل قول الأديب: "**... وتطّلع أنت على السّرائر، وإن أبدى لك غير المحب بشاشته، حين يظهر هشاشته، لأنّ السّرور يكسو الوجه لطافة وحمرة، حتى يصير كأنه جمرة، والحسد يكسوه غبرة، أو كدرة، أو صفرة**"[4]

يلاحظ أنّ التركيبين: السّرور يكسو الوجه لطافة وحمرة حتى يصير كأنه جمرة، والحسد يكسوه غبرة أو كدرة أو صفرة كان التماثل فيهما غير تام، وذلك بإضافة عبارة حتى يصير كأنّه جمرة، وكذلك الاختلاف في المتممات وبذلك انكسر نظام التّركيب

---

1 - زهرة كمّون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي : 144

2 - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سيلسة الملوك: 4،7،9،12،31.

3 - زهرة كمون،م ، سابق: 148

4 - أبو حمو موسى، م، سابق : 145

النّحوي، ولكن هذا لا يفسد الإيقاع, بل يصنعه. وبذلك يتولد الإيقاع من توزع التّماثل التركيبي توزعا مكسور الرتابة. "إذ كما ينشأ الإيقاع من الانتظام ينشأ من المراوحة بين الانتظام وكسر الانتظام".[1] فبالرّغم من هذا الاختلاف الجزئي، فإنّ البنية الصّوتية ظلّت متماسكة، تولّد عنها إحساس بجمال الإيقاع الذي أفضى إلى لذة ومتعة, ذلك " أن لذّة النّص لا يمكن أن تتأتّى إلا من جميع مكونات النص لفظا ومعنى وبناء"[2].

نموذج آخر من شعره يمثّل الإيقاع التركيبي[3]:

**والخيل تعثر في طلى صرعائها ... ما بين مضطجع و موســـــد**

**من كل أشهب كالشهاب تخالــه ... أو أدهم مثل الغراب الأســود**

**أو أحمر كالورد لون أديمــــه ... أو أشقر متجلل بالعسجـــد**

**أو أصفر منهنّ كالخيري فـــي ... حسن معارفه كخــط اليــــد**

**أو أبلق حسن الحجال مدثـــّـر ... ومدرهم و مقصدر و محــدّد**

**أو أشقر أصدى فسحرة لونـــه ... سحر وغرة و جهه كالفرقــد**

فالتركيب هنا قائم على العطف بين اسم التفضيل والتشبيه، حيث تتابعت العملية كالآتي: أشهب كالشهاب، أدهم مثل الغراب، أحمر كالورد، ثمّ ينكسر التتابع الخطّي ليُستأنف بعد ذلك بـــ: أو أصفر منهن كالخيري...، "وبذلك تنشط ثنائية قطع التوازي واستئنافه حركة الإيقاع إذ تخرق ثنائية القطع والاستئناف رتابة التوازي ,وتكسب الإيقاع حركية وحيوية تطرب لها الأذن وتنتشي بها النفس"[4].

يلجأ أبو حمو موسى إلى تنويع الإيقاع وإثرائه، بأساليب شتى منها استخدام بنية إفرادية ما يوزعها توزيعا دقيقا وبارعا في أجزاء الكلام. ولنتتبّع جمال الصوت في تماثل البنية الإفرادية، نأخذ النص الآتي: "**يا بني جالس الفضلاء، وشاور العقلاء، وخذ الرّأي من النّصحاء، واقتد بذوي التّجارب النّبلاء، وجانب مجالسة الجهلاء، وأما كتابك فلتخيّر منهم، فصيح اللسان، جري الجنان، بليغ البيان، عارفا بالآداب، سالكا طرق الصواب، بارع الخط، ذا عقل وافر، وفهم حاضر،حلو الشمائل, موسوما بالفضائل**"[5].

---

1 - زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي: 149
2 - توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية: 138
3 - عبد الحميد حاجيات ، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره: 329/328
4 - زهرة كمون، م، سابق: 146
5 - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 60

فالإيقاع ههنا، يستمد قيمته الفنية والجمالية من اتفاق فاصلتين أو أكثر والفواصل هي: ضلاء، قلاء، صحاء، بلاء، هلاء / سان، نان، يان / داب، واب / مائل، ضائل وهذا التوازي"بما يحمله من خصائص صوتية وبلاغية قد أثرى التعبير بنغمات نفسية أخّاذة، وإيقاع يعطي النفس متعة فنية مؤثرة تبعث في الفؤاد السكينة والطمأنينة"[1].

نخلص في هذا الفصل إلى أن شعرية البنية الصّوتية والإيقاعية في خطاب أبى حمو موسى قد قامت على توظيف العناصر الإيقاعية من حروف وجناسِ و سجعِ و التزام و تشطير وغيرهـــــــا من أشكال التّماثل اللفظي, والتي تشكل عناصر مهيمنة في خطابه.

وقد نهض الإيقاع الدّاخلي كذلك ,على توظيف عناصر الإيقاع المعنوي من طباق ومقابلة وتقسيم. وهي عناصر لا تخلو من أثر إيقاعي نفسي يكسب النص ديناميكية الحركة والتّأثير. وقد استخدم أبو حمّو موسى كذلك التّركيب ومختلف مكونات البناء والنظام من بنية إفرادية متماثلة وبنية تركيبية متماثلة في تكوين الإيقاع الدّاخلي.

وقد انتقى أبو حمو موسى من عناصر (التكرار النّمطي)، إن في اللفظ وإن في المعنى والدلالة، وإن في التّركيب ما يعبر عن المقاصد والأغراض وما يصوِّر الانفعال ويولد الإحساس بالجمال والفن والمتعة معا.

ونقول أن أبا حمو موسى قد وظف البنية الصوتية والإيقاعية بمختلف عناصرها توظيفا دلاليا وجماليا ممّا أضفى سمة الشعرية على خطابه.

1 - رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري: 44.

# الفصل الرّابع: شعرية الأخذ (التناص)

## تمهيد

1- شعريّة التّعضيد

2- شعريّة المعارضة

3- شعريّة الإيقاع

## تمهيد :

سبق وأن أشرنا إلى مفهوم الأخذ في مدخل الفصل الرّابع، على أنه يعني تداخل النّصوص الأدبية في مخيلة الأديب وذاكرته، وبعد التّراكم، تأخذ طريقها إلى الميلاد، و عند إذِ تكون بتصريف المكوّنات الفنية للنّص المعارَض و احترامها، أو علاقة تحويل و اختلاف يعمد بموجبها النّص المعارِض إلى تحويل نموذجه الفني النص المعارَض بواسطة آليات التّحويل المختلفة، أو علاقة محاكاة و تحويل في آنٍ... و هنا لابدّ أن نميِّز بين حالتين يأخذهما التّناص على مستوى تطوّر بنية النّص المعارِض في حالتي المحاكاة و التّحويل؛ ذلك أنّه في حال المحاكاة إنّما يأخذ طابعا ثابتا يتمثّل في احترام النّص المعارِض للنّص المعارَض مع العمل على استمرار مكوِّناته المختلفة وقيمه النّصيّة. وأمّا في حال التّحويل فإنّ التّناص يأخذ بموجبه طابعا حركيا واختلافيا، ينتقل على إثره النص المعارِض من تقديس واحترام نموذجه النّص المعارَض إلى تغييره و إعادة كتابته من جديد"[1].

والأخذ مصطلح تراثي، عُرف به عبد القاهر الجرجاني، وله عدة تسميات منها: "الأخذ، والاحتذاء، والتّضمين، والاقتباس، والاستشهاد، والتّلميح، والإشارة والإلمام... "[2]. ويقابله حداثيا "التناص". هذا المصطلح كذلك له عدة تسميات على مستوى الإجراء. منها: الامتصاص، الحوار، الاجترار...

هذه التّعريفات وغيرها مبثوثة في كتب التّراث وكتب الحداثة على السواء، والدّراسات حولها كثيرة ومتنوّعة، تنظيرا وتطبيقا. لكن عملنا نحن ينصبّ على ما هو أعمق من ذلك. إنّه البحث عن شعرية تداخل النصوص، وذلك برصد تجليات الشعرية فيها. يقول جيرار جينيت: "ليس النّص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة والمتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير والأجناس الأدبية"[3]. ونحن نفهم من هذا، أنّ التداخل بين النصوص وجب أن يُنظر إليـــــه من خلال بنية "الموضوع

---

[1] ـ عبد القادر بقشى، التّناص في الخطاب النّقدي و البلاغي: 70 / 71

2 - جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر العربي الحديث: 54

3 - جيرار حنيت، مدخل لجامع النص: 05

والصّيغة والشّكل"،[1] فتضافر هذه العناصر جميعها, وبفضل هذا التّضافر الحاصل بين بنية النّصوص يحصل تضافر في الدّلالات التي تتصهر بدورهـــــــا في دلالة واحدة هي دلالة النّص الجامع "[2].

ودلالة النّص الجامع وشعريته أشار إليها قديما حازم القرطاجيني بقوله: "الطريق الذي اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل. فيبحث الخاطر في ما يستمد إليه من ذلك الظّفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين. فيحيل على ذلك أو يضمّنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معنــــــاه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحقّ به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فيه فائدة فيتمّمه أو يتمّ به أحسن العبارة"[3].

التّناصّ بهذا المفهوم قائم على الحذف والمهارة في الأخذ، خاصّة وأنّه، إمّا أن يتناص مع غيره في كامل الإنتاج، كأن يعارض قصيدة بأكملها، أو سورة قرآنية بأكملها أو وصية بأكملها. وإما أن يتناص مع غيره في جزء من الإنتاج ، مثل المعنى أو المعجم أو التّركيب أو الوزن... , وفي كل الحالات، فإنّ القارئ – أثناء معاينته لأدبية النص الجامع– يبحث عن ما كان للتّعضيد، أو ما كان للتّعارض، أوما كان للإيقاع، ذلك أن البحث في العلاقات التي تقيمها النصوص فيما بينها, يبيّنه لنا محمد مفتاح بقوله: "نقصد بحوار النص مع النصوص الخارجية التي ليست من صميمه ما يقع بينه وبينها من علاقات تعضيد أو علاقات تنافر"[4]. كما يمكن إدراج العمل عليها جميعا ضمن تصور أدبي مفتوح يتضمّن" الأثر الدّال للإيقاع"[5].

في ضوء العناصر السّابقة الذّكر، من تعضيد و معارضة و إيقاع، سنقارب خطاب أبي حمو موسى الزياني، وذلك بالبحث عن الآليات التي صنعت هذه العناصر.

---

1 - عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة :33.
2 - عبد القادر عميش ، شعرية السرد:91.
3 - حازم القرطاجيني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ج.39،6.
4 -محمد مفتاح، دينامية النص:82.
5 - يوسف ناوري، الشعر الحديث في الغرب:ج2 :115.

## 1- شعرية التعضيد:

جاء في لسان العرب، في مادة: عضد: "العضد، هو ما بين المرفق إلى الكتف، والكلام الأكثر (العضد وفي حديث أم زرع: وملأ من شحم عضدي و...) أرادت الجسد كله، فإنه إذا سمن العضد سمن سائر الجسد (...) العضد: القوة ,لأنّ الإنسان إنما يقوى بعضده. (...) عاضدني أي عاونني. (...) عضد الركائب يعضدها عضدا. أتاها من قبل أعضائها فضم بعضها إلى بعض (...) العضيد والعضد ما قُطِع من الشجر، أي يضربونه ليسقط ورقه فيتخذونه علفا لإبلهم".[1]

إنّ الأديب عندما يلجأ إلى محاورة النّصوص التي تدعم فكرته، مضمونا وشكلا، يكون قد عضّد إنتاجه الإبداعي وآثاره. يقول محمد مفتاح: "ودعوا العلاقات التعضيدية المحاكاة الجادة"[2]. وهذه المحاكاة الجادة ، تكون باستثمار القرآن والنّصوص الأخرى. وكذلك المعجم الصوفيّ، ويمكن القول:"إن التعضيد هو: المقصدية + المماثلة والمشابهة+ التبجيل = استثمار القرآن و النصوص الأخرى"[3].

يتمظهر التعضيد في خطاب أبى حمو من خلال اللّغة، واستدعاء الشخصيات التراثية. وكذلك تداخل الأجناس الأدبية، وهذه العناصر مجتمعة هي التي شكلت جامع الخطاب الأدبي عند أديبنا. إنّها عناصر خصّبت الخطاب وأغنته من خلال خروجها عن نمطية الكتابة وانفتاحها على عوالم أخرى متنوعة ومتعددة من قرآن كريم وحديث شريف وأسطورة وشعر عربي قديم وأمثال وحكم وشخصيات تراثية...., وفي ضوء العناصر السابقة، سنقارب خطاب أبى حمو موسى.

**- اللغة :**

نقصد باللّغة، أبعادها الدّلالية والتّركيبية والمعجمية والإيقاعية، لأن الدراسات الحديثة لا تفصل التركيب عن المعجم والدلالة والإيقاع، ذلك أنّ "اللّغة صورة للمعنى، شكلا للمضمون، إيضاحا للغموض؛ كما أنّها إبداع للحياة، للدلالة، للتفرد، للتعدد"[4].

---

1 - ابن منظور، لسان العرب :224/223/9.
2 - محمد مفتاح، دينامية النص :82.
3 - م .نفسه، 105.
4 - إبراهيم رماني، الغمرض في لشعر العربي:170.

يقول أبو حمو موسى: ("قال الله عز وجل عن نبيه زكريا إذ دعاه فقال: "هب لي من لدنك وليا يرثني ويرث من آل يعقوب واجعله ربّي رضيا"1 ، وقال تعالى: "وعزتي وجلالي لأجعلنك في أحب الخلق إلي"2، وقال تعالي: "يا أيّها الذين آمنوا إذا جاءكم فاسق بنبإ فتبينوا أن تصيبوا قوما بجهالة فتصبحوا على ما فعلتم نادمين3)"[1].

لغة الآيات القرآنية في خطاب أبى حمو، عبرت عن رؤيته للواقع، وفهمه له، فأغنت الدّلالة التي لم يستطع توصيلها بأسلوبه الخاص. فوليا يرثني، أحبّ الخلق إلي، تبيّنوا، توكيد للمعاني: قيمة الولد في الحياة، وقيمة الإنسان عند ربّه وضرورة تبيّن صحة الخبر، وهي قيم أخلاقية فاضلة سعى أبو حمّو إلى تلقينها لابنه. يقول عبد الرحمن بسيسو: "على الفنـــــــان أن يجدِّد دائما الأشكال الفنية للتّعبير، وأن يواصل البحث عن الأشكال والأساليب المطابقة لرؤيته للواقع، وفهمه له، والقادرة على تجسيد رؤية شاملة ومتجاوزة"[2].

يلجأ أبو حمّو، كذلك إلى امتصاص ألفاظ وتراكيب القرآن الكريم لتعضيد خطابـــه، في قوله: "فأطرق يقلّب كفيه وينكث في الأرض... بل أنتم قوم استحللتم ما حرم الله"[3]. أخذه من قوله تعالى: (وأحيط بثمره، فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها وهي خاوية على عروشها، ويقول يا ليتني لم أشرك بربي أحدا4) وقوله: "الحمد لله الذي يرفع من يشاء بقدرته، ويضع من يشاء بحكمته ، الذي يعطي ويمنع ويقبض"[4]. أخذه من قوله تعالى : (قل اللهم مالك الملك تؤتي الملك من تشاء وتنزع الملك ممن تشاء، وتعز من تشاء، وتذل من تشاء بيدك الخير، إنك على كل شيء قدير5). وقوله: "أقمت لك جيشا يسمى جيش اللّيل: إذا نامت جيوشك ليلا قامت جيوش الليل على أقدامهم صفوفا، بين أيدي الله، فأرسلوا دموعهم وأطلقوا ألسنتهم بالدّعاء والتضرّع إلى الله"[5]. أخذه من قول الله تعالى: ("وقالوا الحمد لله الذي صدقنا وعده، وأورثنا الأرض نتبوّأ من الجنة حيث نشاء فنعم أجر العاملين وترى الملائكة حافـّين من حول العرش يسبحون بحمد ربهم

---

1 - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 03 /28/21.
2 - عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر:116.
3 - أبو حمو موسى ، م، سابق: 166//63/12.
4 - م، نفسه: 165
5 - م، نفسه: 166.
1، 2، 3، 4، 5 الآيات على الترتيب :( مريم 06). (الحجرات06)، (الكهف42)، (آل عمران 26)

وقضي بينهم وقيل الحمد لله رب العالمين"1) وقوله: "واعدوا لهم ما استطعتم من قوة"[1]. أخذه من قوله تعالى:("وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل، ترهبون به عدو الله وعدوكم وآخرين من دونهم. لا تعلمونهم الله يعلمهم، وما تنفقوا من شيء في سبيل الله يوف إليكم وأنتم لا تظلمون"2).

لقد امتص أبو حمّو موسى النص القرآني، معجما وتركيبا ودلالة. ونلاحظ ذلــــك في قوله: يقلّب كفيه، من يشاء، أعدوا لهم ما استطعتم من قوة , يعطي، يمنع، يقبض، وفي هذا الامتصاص إغناء للخطاب، لأنّه كلّما ربطنا علاقات جديدة بين كلمة وأخرى ازداد المعنى سمكا. يقول أدونيس: "إنّها العلاقة التي تضمن شعرية المفردة اللغوية، لأنّ اللغة تكون شعرية حيث تقيم علاقات جديدة، بين الإنسان والأشياء، بين الأشياء والأشياء، بين الكلمة والكلمة، أي خلية تقدم صورة جديدة للحياة والإنسان. "[2]

اللّغة بهذا المفهوم، وُلِدت من جديد، فأحالتنا على المرجع؛ أي أحالتنا على السور التي أخذت منها، وهي: الكهف، آل عمران، الزّمر، الأنفال. ومعنى ذلك إحالة على مقاصد الشريعة الإسلامية من جهة، وإحالة على التّصوير الفنّي من جهة أخرى الموجود في هذه السور من حوار و سرد و وصف و حركة و انفعال... وإنتاج الدّلالة ماثل في عبادة الله لأنّه المعين، وإعداد العدة لمحاربة العدو، وبيان عاقبة الأعداء. وبهذا "فاللغة لا تحيـــا إلاّ داخل التبادل الحواري"[3], ذلك أنّ الدّلالة تتحقق من خلال هذه التبادلات. يقول إبراهيم رماني: "وتتحقق الدلالة في التركيب اللغوي, أي النظم"[4]. خاصّة عندما يكون هذا التركيب قائما على المنافرة، أي دخول لغة غريبة في جسد نص المؤلف، وهو دخول يستثير المتلقي للبحث عن الدلالة، وهذا ما يحقق شعرية الخطاب.

كذلك يتحاور أبو حمو مع النص المركزي في القرآن الكريم ليعطي خطابه قيّما دلالية وجمالية, لأنّ "النص المركزي يتّخذه الشاعر هدفا لإقامة الحوار معه وبين النّصوص الفرعية المساعدة الآتية من منابع متعددة، وبين الحوار مع بعض الكلمات

---

1 - الآيات على الترتيب: (الزمر75/74) (الأنفال-60).
2 - أدونيس، سياسة الشعر:154
3 - ميخائيل باختبن، شعرية دستويفسكي : 240
4 - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي المعاصر: 130

الاصطلاحية ذات الحمولة الإيحائية التي يستثمرها الشّاعر لمنح نصه قيما احتجاجية وجمالية على أساس مقصديته"[1]. ويظهر هذا في قوله:[2]

**إنّي دعوتك جنح اللّيل يا أملـــــي دعاء مبتهل بالعفو مبتهـــــــــج**
**يا كاشف الضرّ عن أيوب حين دعا قد مسني الضر فاكشف كرب كل شجي**
**أنت المنجي لنوح من سفينتـــــه ومخرج يونسا من ظلمة اللّجـــــج**
**يا من وقى يوسف الصديق كل أذى لما رموه بجبٍّ ضيق حــــــرج**
**أجاب يعقوب لما أن بكى و شكـــا وجاءه منه لطف لم يخِله يجـــــي**
**وعاد بعد بصيرا حين هبّ لـــــه نسيم نشر القميص الطيــــب الأرج**
**أنجى من النار إبراهيم حين رُمـــي فيها وعادت سلاما دون ما وهـــج**
**يا من تكفل موسى و هو منتبـــــذ باليمّ في جوف تابوت على لجـــج**
**وأمّه من أليم الشوق والهــــــــة فؤادها فارغ من شدة الوهـــــــج**
**يا من أعاد لها من بعد ما يئســـت موسى وقرّبه في المرسلي نجـــي**
**يا من كفى المصطفى كيد الأولى كفروا إذ جاءهم بكتاب غير ذي عـــرج**
**يا من وقاه الرّدى في الغار إذ نسجت ببابه عنكبوت خير منتســــــج**
**بدعاء عيسى و بإدريـــــــــس يرجو موسى كشــــــــف الألم**

العلامات: أيوب، نوح، يونس، يوسف، يعقوب، إبراهيم، موسى، عيسى، إدريس. هي "مفردات تعتمد على الإشارة والرمز وتجاوز الظاهر لكشف الباطن"[3]. إنها إشـــــــارات إلى قصص هؤلاء الأنبياء، فنحياها من جديد، فنبحث عن جذورها من خلال النص المقروء، فنستعيد المشاهد القرآنية لهذه القصص. إنّها الدّلالة الجديدة التي"لا يستطيع النص الحاضر الإيفاء بها لوحده دون الاستعانة بالنص القرآني"[4].

وقد اعتمد الأديب على بعض الكلمات الاصطلاحية ذات الحمولة الإيحائية لتعضيد خطابه وتفخيمه، من ذلك : قد مسني الضر، سفينة، اللّجح، جب، بكى وشكا، بصيرا القميص، النار، سلاما، أليم، تابوت، لجج، أمّه، الغار، العنكبوت، كلّها كلمات "تؤثر بقوة على كلام المؤلّف مجبرة إيّاه أن يتغير بما يتناسب وتأثيرها عليه وإلهامها إيّاه"[5].

---

1 - محمد مفتاح، دينامية النص: 82
2 - عبد الحميد حاجيات،أبو حمو موسى، حياته و آثاره: 363/362
3 - أدونيس، الشعرية العربية: 75
4 - جمال مباركي، التناص وجمالياته:192.
5 - ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكيي:288.

وبهذا المفهوم تصبح قيمة الكلمة في كونها رحم لخصب جديد، يقول أدونيس: "الكلمة ليست تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما, ولكنّها رحم لخصب جديد، فهي ليست جاهزة بحدّ ذاتها , بل تشرق و تصير. علينا أن نخرج الكلمات من ليلها العتيق، فنغيّر علائقها ونعلو بأبعادها"[1].

إنّ أبا حمو، بهذا الفعل– أي الأخذ من القرآن الكريم– قد فتح خطابه على خطاب آخر، بحيث نجح في تقريب حالاته الشّعورية بنيويّا: "فنوح رمز آداب الدعوة وتمامها، وإبراهيم رمز الحليم المحسن في عبادته، ويونس رمز الحبيس في بطن الحوت ليكون كفّارة وآية، وأيّوب رمز صورة المرضى الصّابرين ، والعين التي شرب منها، وعيسى رمز كرامة ولادة مريم إياه"[2]. إنّ دخول لغة القرآن الكريم في تركيب أبى حمو صنعت"حركة علائقية بين السّطوح والأعماق، بين الحضور والغياب، والتّحليل التّركيبي هو الكفيل بكشف مسافات التحول من الدّال إلى الدّلالة"[3].

إذن، الأخذ بهذه الكيفية اضطلع بوظيفتين: جمالية ودلالية؛ أمّا الجمالية ففي حضور القصص من جديد إذ تستحيل القصة حادثا يقع، ومشهدا يجري، لا قصّة تروى ولا حادثا قد مضى، وهو يظهر في المشاهد وفي تخييل العواطف والانفعالات، ورسم الشخصيات. أمّا الوظيفة الدّلالية، فهي تربوية، فقد سيقت القصة لتحقيق أغراض دينية بحتة... فإثبات الوحي، وإثبات وحدانية الله، وتوحّد الأديان في أساسها، والإنذار والتّبشير والخير والشّر، والعجلة والتريث، والصبر والجزع، وكثير غيرها من المرامي الخُلُقيّة.[4]

وهذه المعاني ما كانت لتصل لو لم يعضّد الأديب خطابه بالقرآن الكريم. فهو"يعبّر بالصّورة المخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية... وعن النموذج الإنساني... ثمّ يرتقي بالصورة، فإذا المعنى الذهنيّ هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد... أمّا المشاهد والحوادث ففيها الحياة والحركة، فإذا أضاف إليها الحوار، فقد استوت لها كل عناصر التّخييل... فهي شخوص تروح وتغدو، وهذه سمات الانفعالات

---

1 - أدونيس،زمن الشعر:17.
2 - عبد الرحمن بن الناصر السعدي، قصص الأنبياء: 29/ 44 / 82/ 98/ 110 /117 / 134.
3 - إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربي:190.
4 - سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم: 190.

لشتى الوجدانيات، المنبعثة من الموقف، وهي كلمات تتحرّك بها الألسنة، فتنمّ عن الأحاسيس المضمرة، إنّها الحياة وليست حكاية الحياة "[1].

إنّ التّركيب السّابق يكشف مسافات التّحول من الدّال إلى الدّلالة، إذ نجد دلالة الاستغاثة ماثلة في خطابه، خاصّة عند استعماله لحرف النداء "يا"، ذلك أن الاستغاثة هي "دعاء الله بإلحاح ينقذ ويغيث الدّاعي في الكروب والخطوب والشدائد والأحداث والأزمات"[2]. والجمع بين الصّوتين تحقيق لشعرية خطاب أبى حمو. لأنّه "يأخذ النّص المشهور ويزيـــــــده في نصوصه, ويسعى من وراء ذلك إلى استثمار الحصيلة المعرفية للنّص الغائب حتى يصبح نصه سائرا في الآفاق كالنّص المرجعيّ"[3].

لغة الحديث الشريف، كذلك حاضرة في خطاب أبى حمّو موسى، ولتمثّل شعريتها نأخذ الأحاديث الّتي استشهد بها، قال صلى الله عليه وسلم: "الأولاد من رياحين الجنة"[4]. وقال صلى الله عليه وسلم: "أفضل الناس أعقلهم"[5]. وقال صلى الله عليه وسلم:"ما بال الرجل نستعمله على عمل من أعمالنا, فيقول هذا لكم، وهذا أُهدِي إلي، أفلا قعد في بيت أبيه وأمه، فنظر هل يهدى له"[6]. وقال أيضا فيما يروى عن ربه سبحانه وتعالى أنه قال : "يا عبادي إني حرمت الظلم على نفسي وجعلته بينكم محرما فلا تظالموا، يا عبادي كلكم ضال إلا من هديته فاستهدوني أهدكم، يا عبادي كلكم جائع إلا من أطعمته فاستطعموني أطعمكم، يا عبادي كلكم عار إلا من كسوته فاستكسوني أكسكم، يا عبادي إنكم تخطئون بالّليل والنّهار، وأنا أغفر الذّنوب جميعا فاستغفروني أغفر لكم، يا عبادي إنّكم لن تبلغوا ضرري فتضروني، ولن تبلغوا نفعي فتنفعوني، يا عبادي لو أنّ أوّلكم وآخركم وإنسكم وجنّكم كانوا على أتقى قلب رجل واحد منكم ما زاد ذلك في ملكي شيئا ، يا عبادي لو أنّ أوّلكم وآخركم وإنسكم وجنّكم قامــــــوا في صعيد واحد فسألوني فأعطيت لكلّ إنسان منهم مسألته ما نقص ذلك من ملكي إلاّ كما

---

1 - سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم: 36.
2 - محمد عبد المنعم خفّاجي، الأدب في التراث الصوفي: 179 .
3 - محمد تحريشي، أدوات النص: 62 .
4 - أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك: 03
5- م، نفسه: 21
6 - م، نفسه، 74

ينقص المخيط إذا دخل في البحر، يا عبادي إنّما هي أعمالكم أحصيها ثم أوفيكم إيّاها. فمن وجد خيرا فليحمد الله ومن وجد غير ذلك فلا يلومن إلاّ نفسه. "[1]

قيمة الأولاد في الحياة، قيمة العقل، أهمّيّة الأمانة والعدل، أهمّية الاعتماد على الله، تيمات حاضرة في خطاب أبى حمّو من خلال بنيتها السّطحية كنصوص اجترارّيّة. وبذلك تكون هذه الأحاديث الشّريفة قد منحت الخطاب "اتّساعا ، لغة وسردا ورؤية"[2] والذي يهمـــنا في هذا هو اللغة باعتبارها أداة لتمطيط السّرد، وأداة لإنتاج الرّؤية[3]، إذ نجد خطاب أبى حمّو قد انزاح عن لغة صاحبه، وفتح المجال للغة الحديث الشّريف، التي هي لغة في منتهى جمال الاختيار والتركيب، ومن ثمّة الدلالة, وهذا الأخذ حقق شعرية خطاب أبي حمّو.

وعليه، فلغة القرآن الكريم والحديث الشريف اضطلعت بوظيفتين: جمالية ودلالية؛ فالجمالية تكمن في تفخيم الخطاب أسلوبا, أمّا الدلالية فتكمن في القيم التربوية المـــــحددة في مقاصد الشّريعة الإسلامية، ومعنى هذا "أنّ المبدع يوظّف بنية نصية قد تكون مثلا، أو قولا مأثورا أو آية كريمة، أو حديثا شريفا... لإضفاء لون من القداسة أو القوّة على جـــانب من جوانب خطابه[4].

لغة الشّعر العربي القديم حاضرة كذلك في خطاب أبى حمو ، من ذلك قوله[5]:

**قطعت الحمادى و السّراب غديرها ... على هيكل عبل الذراعيــن هاضــم**
**مكر بيوم الحرب لا يشتكي الونـــا ... مفر، إذا طالت عظام الهـــزائــم**
**وضمر عناجيج على صهواتــــها ... كرام سِمـــاح بالنفوس الكرائــــم**
**وكم خلفــوا ما بين بَكــر وبُكــرة ... وكم غادة ملتفـــة في الهدائـــــم**

فهذا المقطع مأخوذ من معلقة امرئ القيس. [6]

**قد اغتدى و الطّير في و كناتهــــا ... بمنجرد قيد الأوابد هيكـــــــــل**
**مكر مفر مقبل مدبـــر معـــــــا ... كجلمود صخر حطّــه السّيل من عل**
**مسح إذا ما السّابحـــات على الونى ... أثرن الغبار بالكديد المركـــــــل**

---

1- أبو حمو موسى الزّياني، واسطة السّلوك في سياسة الملوك: 119
2 - سحر سامي، شعرية النّص الصّوفي: 191
3- جمال مباركي, التناص و جمالياته: 133
4 ـ م، نفسه: 134
5 - أبو حمو موسى، م سابق :16.
6 - المعلقات العشرة: 20.

**يزل الغلام الخِفّ عــن صهواتـــه ويلوى بأثواب العقيق المثـــــقل**
**فعنّ لنا سرب كـــأن نعاجـــــــه عــذارى دوار في ملاء مذيّـــــــل**

يتمظهر الأخذ من خلال التّعالق على مستوى البنية السّطحية المتمثلة في المعجم الشعري: هيكل، مفر، مكر، الونا، ضمر عناجيج، بكر ، بكرة، الغادة. و رغم وجود اختـــــلاف في توظيف الألفاظ لكن المعنى ثابت. وهذا التّوشيح هو الذي جعل المفردات تفيض بالمعاني والدّلالات والرّموز، وهو ما أعلى "من شأن كلِّ ما هو غائب ومترسِّب ومنزاح". [1]

إن استنطاق أبى حمو للغة امرئ القيس ، تكثيف لتجربته الشعرية، فيصبح خطابه متعدد القيم لا أحادي القيمة، وذلك بأن يسوق "سلسلة من الصّور أو عبارات الآخرين تكون موضوعا يقف معادلا للفكرة التي يرمي إليها الشّاعر"[2]. وهذا الانفتاح على خطاب الملك الضّليل انفتاح على التأويل وحضور صور الفروسية، والصيد، والطهي، والمغامرات، والحروب. ولعلّ جمالية التناص، ههنا، تكمن في استحضار هذه الصور التي غدت جزءا إضافيا في نص أبى حمو ، وبالتالي عبّر بأسلوب الآخرين عن فكرته. هذا إذا علمنا بأن أبا حمو كان سلطانا على الدولة الزيانية، وكانت قبيلته في حرب مع المرنيين. وعليه أن يثبت فروسيته، فما كان له إلا أن يستدعي فارس الشعر الجاهليّ لرسم الصورة الفنية.

تصوير ابن زيدون كذلك حاضر في خطاب أبي حمو. حيث جمال الطبيعة، وحيث الشاعرية التي عرف بها شعراء الأندلس. ثم البحث عن براعة الاختيار والتأليف في تحقيق شعرية خطابه. ولتمثل هذه المعاني نأخذ قوله:[3]

**يا أحسن الناس مالي عنك مصطبر وكيف صبري،وصبري اليوم أعياني**
**يا قرّة العين كـــم ترضى تفارقنـــي رفقا علي، أما يكفيك هجرانــــــي**
**إن كنت مثلي فنعــم الحبّ منقسما فافعل بفضلك ما أرضاك أرضانــي**
**ضممتها حيــن زارتني ببهجتهـــا وقلبها عندما أدعوها لبانـــــــــي**
**بتنا وبات نعيــم الدهــر يأنسنـــا والعيش صاف وروض الوصل ريان**
**ولا رقيـــب ولا واش يطوف بنـــا إلا الحسان بأصوات و ألحـــــان**

1 - أحمد يوسف، بين الخطاب والنص, مجلة تجليات الحداثة، ع1، ص 53
2 - عبد الواحدة لؤلؤة، من قضايا الشِّعر العربي المعاصر، مجلة الوحدة :82 / 83
3 - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى، حياته و آثاره: 314.

**من كـــل غانية رقــت شمائلهـــا          تزهو على ناعمات القضب والبـــان**

فهذا مأخوذ من قول ابن زيدون[1]

**يا ليت شعري، ولم نعتب أعاديكم          هل نال حظا من العتبى أعادينـــــا**
**لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكـــــم          رأيا، و لم نتقلد غيره ديـــــــنا**
**ما حقنا أن تقروا عين ذي حســـد          بنا، و لا أن تسروا كاشحا فينـــــا**
**إذ جانب العيش طلق من تآلفنـــا          و مورد اللهو صاف من تصافينـــا**

لقد عضّد الشّاعر خطابه باستثمار معجم طبيعة الأندلس، المتمثّل في : بتنا، نعيم الدهر، يأنسنا، العيش صاف، روض الوصل، لا رقيب، لا واش، حينئذ تتداعى صورة ولاّدة بنت المستكفى، وتتداعى صورة ابن عبدوس، وتتداعى صور الوشّاة , "لأنّ الصّورة جزء حيوي في عملية الخلق الفني، وينبغي أن تُحلّل في إطاره، وهما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، فحيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء والإيحاءات في الذّات المتلقية ترتبطان بالاتساق والانسجام"[2]

إنّ جمالية الأخذ في هذا النص قائمة على محور الاختيار والتأليف في منظومة لغويّة، "أمّا الاختيار فهو يعتمد على انتقاء الكلمات التي يمكن أن تتبادل موقعها... , فهو يقوم على ما يسمى بالمحور الاستبدالي الذي يشير إلى علاقة العنصر الماثل في الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمرتبطة بها على نحو ما، أمّا نظم الكلمات المختارة في نسق متصل فهو يعتمـــــد على المحور السياقي الذي يشير إلى تحاور العناصر المختارة طبقا لقوانين التركيب"[3]. وإذا القارئ طرفا فاعلا في إنتاج الشعريّة، فإنا نرى لغة الشـــاعر استُخدِمـــت، ههنا، استخداما رمزيا ، فصورة ولادة بنت المستكفى رمز الدّولة الزيانية، وابن عبدوس رمز الوشاة الذين أرادوا الحيلولة بين أبي حمو وميراث أجداده. و هذا ما يسمِّيه يوسف ناوري بجمالية البناء "فالنص الشعري بعامّة نسق انصهرت في بوتقته نصوص شعرية و أخرى غير شعرية لتشكّل في عناصرها ذلك البناء الذي يخفي علاقات و يستدعي الخارج فيحدِّد مصير النّصوص الغائبة"[4]

---

1 - ديوان ابن زيدون:10.
2 - عمر يوسف قادري، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان: 74
3 - صلاح فضل ، إنتاج الدلالة:37.
4- يوسف ناوري، الشعر الحديث في الغرب العربي، ج2: 113

نصوص الصوفيّة، هي الأخرى حاضرة في خطاب أبى حمّو. فلغة شرف الدّين البوصيري نموذج آخر لتعضيد لغة أديبنا معجما و تركيبا ودلالة, ولتمثّل ذلك نأخذ من قوله ما تواءم مع البردة، ذلك أن" البردة أثرها واضح في الجماهير، فهي تعلم الأدب والتاريخ والأخلاق"[1]. يقول أبو حمو [2]:

| | |
|---|---|
| نـــام الأحباب و لم تـــــنـــم | عيني بمصارعـــة الـــــــندم |
| و الـــدّار تغـــر بساكنــــــها | ويح المغرور بـــه النــــــــهم |
| و نذير الشيب قـــد وافــــــى | وحلول الشيب مـــن الــــهرم |
| و لكــم أعصيـــك وتسترني | يا ذا الأفضـــال وذا الكــــرم |
| أدعـــوك إلهـــي معتــــذرا | في ضوء الصبح وفي الظـــلم |
| حملوا خلدي، أفنـــوا جلدي | تركوا جسدي رهن الســــقم |
| حــطّ العشّـــاق ركائبــــــهم | بين العلمين وبالحـــــــــرم |
| بدت الأنوار علـــى الـــزّوار | من الأثمار بذي ســـــــلم |
| أرجو في الحشر جوائـــزها | من خير وفي بالذمــــــــم |

هذه القصيدة مأخوذة من بردة البوصيري[3]

| | |
|---|---|
| أمن تذكر جيران بذي ســـــــــلم | مزجت دمعا جرى من مقلـــة بدم |
| فما لعينبك إن قلت، أكففا، همـــــتا | وما لقلبك إن قلت: استفق، يهم؟ |
| نعم، سرى طيف من أهوى فأرّقني | و الحب يعترض اللذات بالألــــم |
| يا لائمي في الهوى العذري معذرة | مني إليك و لو أنصفت لم تلـــــم |
| إني اتهمت نصيح الشيب في عذل | والشيب أبعد في نصيح عن التهم |
| يا ربي و اجعل رجائي غير منعكس | لديك، واجعل حسابي غير منخرم |

لغة البوصيري لغة ندم وتضرّع لله سبحانه وتعالى في دلالاتها، رغم أن المقدمة سار فيها صاحبها على نسق المقدمة الغزلية، لكن ما يهمنا هو لغة الموضوع، فقد استثمر أبو حمو معجم البوصيري لتعضيد خطابه، وكذلك القافية التي ولّدت الإيقاع، وبالتالي ساهمت في نقل الدلالة. هذا المعجم تمثّل في: الأحباب، الألم ، سلم، الشيب،

---

1 - زكي مباركي، المدائح النبوية في الأدب العربي : 197
2- أبو حمو ، واسطة السلوك في سياسة الملوك:11/10
3 - ديوان البوصيري: 227/ 228

ياربي واجعل... إنها ذاكرة أدبية تخضع لديمومة رحيل الأفكار وتوارثها وهجرتها، وليس هناك من إمكان لتصور نص بكر.[1]

إنّ التّداخل بين لغة أبي حمو و البوصيرى تداخل بين صوتين، وهو ما يصنع فرادة النص وإنشائيته مادامت الشّعرية قائمة على العدول والغرائبي. و إذا كان التداخـــــــــل على مستوى اللغة، فهناك تداخل على مستوى التركيب والدلالة، فقوله: ولم تنم عيني بمصارعة الندم، هو نفسه: فما لعينيك إن قلت اكففا، همتا، وقوله: أدعوك إلهي معتذرا، هو نفسه يا لائمي في الهوى العذري معذرة، وقوله: أرجو في الحشر جوائزها، هو نفسه يا ربي واجعل رجائي غير منعكس. وعليه، نخلص إلى أن التعضيد عندما كان على مستوى التركيب، كان على مستوى الدّلالة. إنّ أبا حمو أثناء تعامله مع التّراث الصّوفي لم يتعامل مع لغته فقط، وإنما استغلّ كل ما فيه من إيماء وإيحاء. وما تثيره الألفاظ والشخصيات والأمكنة والمصطلحات من شعرية فياضة يوشّح بها الشاعر قصيدته، فيخرج بذلك عن الكلام المألوف، وطرق التّعبير الجاهزة.

إذن، لغة أبي حمو التناصية التي وشّح بها خطابه ساهمت في فيضان الدّلالة أمام القارئ، وتركته يعيش قلق القبض عليها، لأنّها لغة مأخوذة من القرآن الكريم والحديث الشريف، وكذلك مأخوذة من فحول الشّعراء سواء في الجاهلية أو الأندلس.

## - الشّخصيات:

لقد استدعى أبو حمو الشخصيات التراثية، حقيقية كانت أم أسطورية خرافية, تلك التي خرجت من بعدها التاريخي وصارت تنتمي للكون. هذه الشخصيات تقول نصوصا قائمة بمفرداتها تعد من أهمّ ركائز بنية النص الأدبي, فهي تؤثر في المتلقي وتجعله عنصرا فاعلا في إنتاج المعنى. ذلك أن "التناص الدّلالي بالضرورة يخضع في إنتاجه لدلالة النص الحاضر إلى شهرة الاسم، وإلى مكانته التّاريخية والثقافية، وإلى ارتباطه بنفسية المتلقي (...)، أما النصوص التي يشار إلى قائلها فإنها تظل مجردة من هذه الميزة، وتؤثر في المتلقي بذات نصها وما يتضمن من قوة في الدلالة والصياغة"[2].

---

1 - بشير العمري، مفهوم التناص بين الأصل والإمتداد، مجلة الفكر العربي: 92
2 - عميش عبد القادر، شعرية الخطاب السردي: 107

إنّ صوت الماضي لا يتجسّد فقط في نصوص دينية، أو نصوص شعراء، إنّما كذلك في ذكر أسماء تاريخيّة مهيمنة على الأفكار"[1]، يشكّل حضورها داخل خطاب أبي حمو لحظة مشرقة من الماضي، ولتمثّل ذلك نأخذ قوله: "يا بني لا تطمئن إلى العمّال، وإن أظهروا لك التقشف والإقلال، وتلبّسوا بالعبادة والزّهادة في الحال، وقد جرت عادة الخلفاء والملوك باختبار العمال، في جبايات الأموال، كما يروى عن عمر بن الخطاب ــ رضي الله عنه ــ كتب إلى أبي موسى أن يأتيه بعماله وكان واليا على العراق، ثمّ أمر عمر رضي الله عنه أبا موسى الأشعري بإقراري على عملي: "... قال حبس المال وجاء بالكتاب والأدهم إلى عمر فقال معاوية: أي والله والخطاب لو كان لطرحه فيه وبلغ عمر بن الخطاب أن سعدا ابن أبى وقاص اتخذ قصرا وجعل عليه بابا (...), ويروى أنّ عمر بن الخطاب رضي الله عنه صيّر أربعمائة دينار وقال لغلام:اذهب إلى أبي عبيدة بن الجرّاح ثم تلكّأ ساعة في البيت حتى ترى ما يصنع... "[2].

إنّ الشّخصيات الواردة في النص السّابق: عمر بن الخطاب، أبي موسى الأشعري، سعد بن أبى وقاص، عبيدة بن الجرّاح، أسماء تاريخية حقيقية، أصوات من الماضي" تمتد بقوة في قلب الحاضر، والجمع بينها في نص واحد يقتضي تمفصـــــــلا في الأصوات لا مناص منه."[3]

لقد عضّد أبو حمو خطابه بلغة هذه الشّخصيات، معجما وتركيبا و دلالة، وجعله ينفتح على آفاق رحبة، بحيث يشارك القارئ الكاتب، ويساهم معه في إنتاج المعنى الخفيّ الذي لم يستطع أن يقوله المؤلف. والتّناص بهذه الكيفية ساهم في إنتاج النص وحقق شعريته, لأنّ القارئ لا يمكنه فهم جباية الخَراج إلا إذا عاد إلى طرق تنظيمها في عهد الخليفة الثاني عمر بن الخطاب.

الشخصيات الأسطورية كدوال لمدلولات غائبة أو حاضرة، ساهمت هي الأخـــــرى في تعضيد خطاب أبى حمو. فالأسطورة "حكاية تتحدث عن عالم وهمي يرمز إلى أشياء وأحداث حقيقية, لكن محرّفة أو مضخّمة (...)، وهي نوع من التعبير

---

1 - ميخائيل ياخيتن، شعرية دوستويفسكي: 172.
2 - أبو حموموسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 77/76/75/74/73
3 - أبلاغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري: 73

عن أحلام الشعوب وعقلهم الباطن تفر فيه الأنا من قيد الواقع، وتنتظمه حبكة قصصية شائقة"[1].

ولتمثل هذا المعنى، نأخذ قول أبي حمو:[2]

| | |
|---|---|
| **إذا ما أتت من بعــد ستين سبعة** | **نبيد مرينا كل طاغ و جارم** |
| **وإنّي لمفنيهم ومفني جموعــــــهم** | **وهادم ما شيّدوا من معــالم** |
| **سطيح وشق خبروا في جفورهــم** | **بذلك حقا تحت حسن التّراجم** |

الشخصيتان الأسطوريتان, ههنا، هما: سطيح وشق، "فسطيح رجل رأسه في صدره، ولا عنق له، ولا عظام إلا في جمجمته, وهو يطوى طيّ البساط, وأمّا شقّ فكان شيطــانا على صورة إنسان، شق نصفين، له يد واحدة، ورجل واحدة، وعين واحدة. كانا أشهر كاهنين وأشهر حكمين في زمانهما، أي الجاهلية"[3]. وإذا كانت الأسطورة مرجعا نفهم على أساسه الحاضر، فعلينا أن نستحضر هذا المرجع دالا ومدلولا، رغم أن أبا حمو استحضره كعلامة لسانية فقط، يقول ماجدولين: "المرجع هو الغياب الذي يعوض عنه بحضور الدّلائل، وهو يفترض صحة خارجية أو بداهة فعلية تمكن القارئ من إثبات صحة الكلمات"[4].

هذه الأسطورة تحيلنا إلى تخيل القصّة واستقصاء أحداثها، والبحث عن دلالاتها الوظيفية في النص. نتخيل كيف يكون سطيح على هذه الصورة، وكيف قسم الملك بين أولاد نزار:مضر، وربيعة، وإياد وأنمار، وحسم الخلاف بين عبد المطلب، جدّ النبي- محمد صلى الله عليه وسلم – وقبيلتي كلاب والرباب حول ملكية عين ذي الهرم التي كشفها عبد المطلب في حوار الطائف. وتفسيره للمنام الذي رآه الموبذان ( فقيه الفرس، وحاكم المجوس)، من أنّ إبلا صحابا عرابا (عربية) قد قطعت دجلة و انتشرت في بلادها، ثمّ نفهم أن بلاد الفرس ستسقط، ثم نتصوّر قصة الخلق التي يمثلها شقّ.

إذن, أسطورة سطيح وشقّ غنية بالإيحاءات والدّلالات: "فهناك، أساطير الخلق (خلق العالم وتنظيمه، خلق الآلهة، وخلق البشر), وهي أهمها وأشدها قدسية، وهناك أساطير تؤسس للعادات والقواعد وتبرزها إذ توجد لها بعدا قدسيا، أو تؤسس لطقوس

---

1 - مصطفى الجوزو، من الأساطير العربية والخرافات: 09
2 - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى، حياته و آثاره: 308
3 - مصطفى الجوزو، م سابق: 13
4 - شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد: 312

أو مواقع مجتمعية. أما شخصيات الأسطورة فغالبا ما تكون كائنات غيبية، أو أباء أوّلين ، أو حيوانات طوطمية". [1]

إنّ شخصية كل من سطيح وشقّ علامة لنصوص غائبة، ولّدت نصوصا لا تحصى ولا تعد. هذه النّصوص التي كانت موضوعات وأسماء شخصيات وأماكن وقبائل، وقد سارت عبر زمان طويل، اختلط فيها الواقعي بالخيالي، وما شئت من ألوان التخيّل. وهذا التمطيط هو تعضيد لخطاب أبى حمو ، لأنّه لم يكن بوسعه شرح محتوى القصّة في تلك القصيدة، لو لم يلجأ إلى هذه الحيلة الفنّيّة. ومن هذه الأسطورة نفهم العلاقة بين الموضوع الغائب و الموضوع الحاضر. وهذا هو مكمن الشعرية في خطاب أبي حمّو.

يعضّد أبو حمّو لغة خطابه بشخصية عمرو بن عُدَي والزِّباء. يقول: "روى هشام بن محمد الكلبي عن أبيه. قال: كان جذيمة ابن ملك الحيرة وما حولها من السّواد. ملك ستين سنة، وكان به وضح في بدنه أي برص... فتهيّبت العرب أن تقول الأبرص. فقالت الأبرش، فغزا مليح بن البراء وكان ملكا على "الحضر" وهو الحاجز بين الروم والفرس... فقتله جذيمة وطرد الزباء إلى الشّام، فلحقت بالروم وكانت عربية اللّسان، وكانت جميلة... "[2]. وملخص هذه الأسطورة: أنّ جذيمة الأبرش ملك الحيرة أحب الزِّباء، ورغم نصيحة قصير له لم يأخذ برأيه، وقد انتدب الغلام عشيق أخته التي تزوجته وأنجبت منه عمرو، جذيمة يقتل عدي، الجنّ تختطف عمرو، ثمّ يعود هذا الأخير بعد مدة تزامنت وإقبال رجلين على الملك ومعهما جارية أين نزلوا على ماء، وراحوا يتناولون الخمر. الزباء تدبر حيلة للانتقام لأبيها، فتفلح في العملية. لكن كما تدين تدان؛ قتلت جذيمة فقتلها عمرو، فهي دبرت الحيلة والمكر والدهاء، وهو كذلك دبر المكر والخديعة.

هذه الأسطورة تحيلنا على المرجع، ثمّ توقظ التخيل فينا، فتبدأ الصور في التداعي، ذلك أن"التوظيف الأسطوري يجعل النص حافلا بالانفتاح والإيحاء، لأنّ

1 - جالة لومبار، مدخل إلى الأثنولوجيا، ترجمة: حسن قبيسي: 294
2 - أبو حمو موسى، م، سابق:57/56/55/54/53/52/51

الأسطورة هي الفتحة السحريّة التي تنصبّ منها طاقات الكون لتنفذ إلى مظاهر الحياة الكونية"[1].

الصّور التّي تتداعى وتحفظ: جذيمة الأبرش ملك الحيرة، أخته تعشق عدي، يتزوجها بدليل علامات العطور، جذيمة يقتل عدي , ولكن أخته حامل بعمرو. بعد زمن، الرّجلان والجارية يقبلان على الملك. الزّبّاء ترث ملك أبيها، وتتخذ لنفسها حصنا على شاطئ الفرات، الزباء تريد الثأر، فتفلح من خلال قصة الزواج التي دبرتها أختها (أم عمرو). هذه الصّور تنوعت بين عمل الشخصيات وحركتها بين الخوارق(اختطاف الجن لعمرو)، القتل، الإغارة، تدبير المكائد.

الأسطورة، بهذا الشّكل، في خطاب أبي حمو تضطلع بوظيفتين، جمالية ودلالية. أما الجمالية، فكونها ميدان للتخيّل، تخيّل سطيح، شق، تخيل جذيمة الأبرش وهو يملك ، وهو يعشق، وهو يقتل، وتخيل الغلام وهو يُختطَف، ثم يعود بصورة عجيبة، ثم المؤامرات التي تُحاك (الزّبّاء و أختها) ثمّ الطريقة التي تقتل بها الزباء. إنها مواقف درامية. وأما الدّلالية، فتكمن في القيم التربوية التي يمكن أن يتربى عليها الإنسان بصفة عامة والملوك بصفة خاصّة.

إن ما وجدناه في الأسطورتين هو التعجب والتشويق، والفعالية والتأثير. ولاشك في أن ذلك آت من العبارات التي"انخرطت في رهانات التّصوير الحكائي تعجيبا وتشويقا وتطريبا، وإبهارا، والتحاما بمكونات الشّطارة والبطولة والرّمز والقوى الخارقة"[2]. وهذه وظيفة جمالية، أما الدّلالية فهي تعليمية، تعلم العدل والأخذ بالرأي السّديد، والحذر من كيد النساء وطريقة المحافظة على الملك. وباختصار، فإنّ مفهوم الأسطورة في خطاب أبي حمو ينهض على مفهومين، وتعنى بهما الدنيا والآخرة "فالرّغبة في مصير المتيقن تدعو إلى التّعبد من جهة، و لأنّهلا يعيش، من جهة أخرى ، وحده وإنّما يعيش في مجتمع له مشاكله وحاجاته. فكان يكسب ليتصدّق أو يتحرّك لينقذ، وكلا الفعلين كان يقوم بهما ليجازى عند ربه الجزاء الأوفى"[3].

1 - جمال مباركي ، التناص وجمالياته: 209
2 - شرف الدين ماجد ولين، بيان شهرزاد: 23
3 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ( استراتجية التناص): 127

بهاتين الشخصيتين( عُدي بن زيد والزّبّاء) وبعض الشخصيات المشاركة في الأحداث عضد أبو حمو خطابه. ذلك أن" حوار الشخصيات من شأنه أن يغذي هذا التحاور بين اللّغات، وأن يكسر فضلا عن ذلك خطاب المؤلف ومقاصده، ويساعده على امتلاك لغة ثانية تخلصه من أحادية النّبرة، وأحادية الصّوغ أسلوبيا. عن طريق عمليات الارتداد والتّداخل المتوالية إلى لغة النّص المركزية، فتحقق بذلك مظهرا تركيبيا من شأنه أن يصُبّ في تهجين الجنس الأدبي في ذاته"[1].

حاتم الطائي، كذلك، شخصية ساهمت في تعضيد خطاب أبي حمّو في قوله:[2]

**ألا أيها الآتي إلى ظل جنابنا — نزلت برحب في عراض المكارم**

**وقوبلت منا بالذي أنت أهله — وفاض عليك الجود فيض الغمائم**

**كذا دأبنا، للقاصدين محـــلنا — حمى وندى ينسى به جود حاتــم**

هذا المعنى مأخوذ من قول حاتم الطّائي[3]:

**ولي نيفة في المجد دون عرضي جنة — لنفسي، فأستغني بما كان من فضلي**

**ولي مع بذل المال والبأس صولــــة — إذا الحرب أبدت عن نواجذها العصل**

**وما من لئيم عالـــه الدّهــر مـــــرّة — فيذكرها إلا استحـــال إلى البخـــل**

لقد ساهم صوت حاتم الطّائي، كنص مركزي، في إنجاز خطاب أبي حمو، ذلك أنّ "الكتابة الشعرية هي فتح الذات لكلّ ما يأتي من الآخرين، للأصوات المتعددة، والنّص هو الانتقال من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة التي يغدو فيها التناص عملا لذاكرة المبدع الحصيف والمتلقي الكفء"[4]. وهذا النص الغائب يحيلنا إلى القصص التي كانت تروى عنه "كان حاتم من شعراء العرب، وكان جوادا، يشبه شعره جوده ويصدق قوله فعله، وكان حيث نزل عرف منزله، وكان مظفرا، إذا قاتل غلب، وكان إذا هلّ الشهر الأصم الذي كانت مضر تعظمه في الجاهلية ينحر في كل يوم عشرا من الإبل، فأطعم الناس واجتمعوا إليه"[5].

لقد جمع حاتم بين الجود والشّجاعة ، وكذلك جمع أبو حمو. وهذه الـــــدّلالات لم تكن لتحصل لو لم يوظّفها أبو حمو توظيفا ديناميا، أعطى النص حياة جديدة

---

1- بشير القمري، التناص بين الأصل و الامتداد، مجلة الفكر العربي: 99

2 - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 321

3 - كامل عويضة، حاتم الطائي، شاعر الجود والكرم: 87

4 - جمال مباركي، التناص وجمالياته:311

5 - كامل عويضة، م، سابق: 86

"فالحوار سواء كان مع نص مركزي أم مع نص فرعي أم باستثمار معجم خاص عملية ليست يسيرة لمعيد الإنتاج كما أنها ليست هيّنة لضابط آلياتها ومؤوّلها"[1].

العذريون في التّراث العربي كذلك لهم حضورهم القوي في شعر أبى حمو. وقد استدعاهم لتعضيد ما يخدم معانيه، ويعبر عن خلجات نفسه. ولتبين ذلك، نجتزئ قوله:[2]

**قد مرّ عمري في عسى ولعــل — تواصلني لبنى وتهجرني سعــدى**
**تشاغلني نفسي ودنياي والهوى — وتبعداني عن بعد ما أظهرت ودا**
**ولست بسال عنهــا كأننـــــــي — أشابه بشرا في محبته هـــــــندا**

أخذه من سعيد بن عبد الرحمن بن حسّان بن ثابت في غزليته التي يقول فيها:[3]

**أبائنة سعدى ولم توف بالعـــــهد — ولم تشف قلبا تيمه على عمـــــــد**
**لعلك منها بعد أن تشحط الــنوى — ملاق كما لاقى ابن عجلان من هند**
**ومهما أكن جلدا عليه فإنـــــني — على هجرها غير صبــور لا الجلـــد**
**كأني أرى في هجرها أي ساعة — هممت به موتي وفي وصلها خلدي**

شخصية قيس بن الملوح حاضرة في خطاب أبى حمو كذلك إذ يقول[4]:

**وكم سحبت ذيولي في الهوى مرحا — وكم سفحت دموعي بعدهم سحبا**
**لا تنكروا حال قيس في محبـــــته — إنّ الهوى لم يزل للحر منتــسبا**

هذا إيماءة إلى قول قيس بن الملوّح:[5]

**وقد لامني في حب ليلى أقاربي — أخي وابن عمتي وابن خالي وخاليا**
**يقولون ليلى أهــل بيت عداوة — بنفسي ليلى مــن عــدو و مـــا ليا**

إن استدعاء سعدى ولبنى وهند وليلى استدعاء للتّراث العربيّ ، تراث الحب العذريّ، الذي يلاقي فيه المحب شتى أنواع الصدّ والهجر والشّوق للقاء. وفي تلك المشقة، أو تلك المغامرة التراجيدية متعة الحياة, كحال أبي حمو الشّغوف للقاء ربّه، وفي ذلك "ربط بين التجربة الشعرية والتجربة الصّوفية"[6]. و هذا المعنى أشار إليه الدكتور مختار حبّار في قوله: "وإذا جئنــــا إلى الخطاب الشعري الصوفي وجدنا

---

1 - محمد مفتاح ، دينامية النص: 102
2 - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره: 381.
3 - بلا شير، تاريخ الأدب العربي، ج2، ص356
4 - عبد الحميد حاجيات، م، سابق: 373
5 - أبو فرج الأصفهاني ، الأغاني، ج1، ص387
6 - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية: 105

(الغزل التقليدي) على العموم، و(الغزل العـــذري) على الخصوص، يحتلاّن منه حيّزا أساسيّا لا غنى له عنهما، وذلك لتشابه تجربة(الحبّ الإنسانيّ ) بتجربة (الحبّ الصوفيّ) من أوجه متعدّدة إلى حدّ التّطابق، وإلى حد قيام أحدهما بتجسيد دلالات آخرهما "[1].

إنّ لجوء أبي حمو إلى استدعاء الشخصيات على اختلاف أطيافها، دينية، أسطورية، تراثية. قد ساهم في تعضيد خطابه، وأعطاه سمة الأدبية التي جاءته من خارج النص.

## - تداخل الأجناس الأدبية :

نقصد بتداخل الأجناس تلك الأصوات أو الخطابات التي يستدعيها المؤلف ويضمّها إلى عمله سواء على مستوى الشّكل أو المضمون أو هما معا بغية إثراء خطابه وإعطائه السّمة الإنشائيّة. وهذه الأصوات قد تكون- إذا جاز لنا- القرآن الكريم والحديث الشريف أو الأمثال والحكم أو الشّعر أو الأساطير أو كلّ هذا, و هذه العملية تغني العـمل فنيا، إن على مستوى النظم أو الإيقاع أو الدلالة، كما تغنيه تعليميا، فهي مجتمعة تحقق الغاية التربوية المرجوّة.

إذا عدنا إلى خطاب أبي حمو ، فإننا نجده يكتنز بآي القرآن، والأحاديث الشريفة والأشعار، وأصوات الصّحابة والأساطير... ، وتوظيفه لهذه النصوص "سواء كانت مركزية أم فرعية هو مختلف، فقد استثمر القرآن بقصد تعضيد أطروحته، وإعطائها امتدادا تاريخيا، وكذلك الشأن في لجوئه إلى الشّعر والأمثال وبعض التجارب الثقافية"[2].

وبغية استكناه هذه المفاهيم التي تحقق إنشائية خطاب أبي حمو، نأخذ قوله[3] :

**"فإنّه لما كانت الأولاد قطع الأكباد... وسرّ الحياة، و حياة العظام الرفاة... قال الله عز وجل مخـبرا عن نبيه زكرياء إذ دعاه فقال:فهب لي من لدنك وليا يرثني ويرث من آل يعقوب، واجعله ربي رضيا.. وجب أن تكون لهم الآباء مثل السّماء الظليلة.. وخير الآباء للأبناء من لم تدعه المودة للتفريط في الحقوق، وخير الأبناء للآباء من لم يدعه التقصير إلى العقوق. وقال رسول**

---

1 - مختار حبّار، شعر أبي مدين التلمساني ( الرؤيا والتشكيل): 66

2 - محمد مفتاح، دينامية النص: 104

3 - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك:03.

الله صلى الله عليه وسلم: **"الأولاد من رياحين الجنة"**. وقال عبد الله بن عمر رضي الله عنه، وكان محبّا في ولده سالم:

**يلومونني في سالم وألومهم وجلدة بين العين والأنف سالم**

وقال معلي الطّائي:

**وإنما أولادنا بيننـــــا أكبادنا تمشـــي على الأرض**

**إن هبت الريح على بعضهم تمتنع العين من الغمـــض**

لقد لجأ أبو حمو إلى عدة أصوات (بالمفهوم اللساني) لتعضيد خطابه. فنلاحظ النّص القرآني، ونص الحديث الشريف، ونص عبد الله بن عمر, ونص الشاعر معلي الطائي وهذا لإثراء معانيه من جهة، وتنشيط القارئ من جهة أخرى. وتداخل الأصوات بكثافة في النّص الأصل فُتِح له على زمنين: زمن إنتاج تلك النّصوص في محيطها الاجتماعي والثقافي والنفسي... و زمن قراءتها في النص الحاضر. "وهو ما يكسبه تجربة الآخرين في تشكيل أسلوبه"[1]. وبذلك يزداد انتباه القارئ باعتباره منتجا للشّعرية. خاصّة وأنّ النصوص كانت قرآنا وحديثا وصالح من الصالحين وشاعر مجيد. وإن كان من معنى لهذا التناص فهو بيان قيمة الأولاد في حياة الإنسان.

لقد حقق النّص شعريته من خلال لغة القرآن الكريم والحديث الشريف ,لأنهما أعلى مرتبة في البلاغة، فالحوار في الآية، والتّشبيه في الحديث ,وكذا في الأبيات الشعرية أعطى تقنيات عالية لخطاب أبي حمو في التعامل معه. والشّوق إلى قراءته. فبفضل "هذا التضافر الحاصل في بنية النّصوص يفضي إلى تضافر في الدّلالات التي تنصهر بدورها في دلالة واحدة هي دلالة النص الجامع".[2]

نموذج آخر لتداخل الأجناس في خطاب أبي حمو، يتمثّل في قوله: **"اعلم يا بني أنّ أصل السياسة التّدبير، وعند الامتحان يكرم المرء أو يهان، قالت الحكماء: مثل السّلطان كمثل الطبيب و الرعية كالعليل... كان في سياسته ودهائه كوزير سابور, يحكى أنه لما عزم سابور بن هرمز على الدخول إلى بلاد الروم... فانتشر له في بلاد الروم ودّ وصيت بالعلم والزّهد وكان يقال: من غرس العلم اجتنى النباهة، ومن غرس الوقار اجتنى المهابة، ومن غرس المداراة اجتنى السلامة، ومن غرس الكبر اجتنى المقت، ومن غرس الحرص اجتنى الذل، ومن غرس الطمع اجتنى الخزي، ومن غرس الحسد اجتنى الكمد"... فحكى صورة سابـــور في مجلسه وحال**

---

1 - عبد القادر عميش- شعرية السرد: 97

2 - م، نفسه . 91

**ركوبه... قالت العجوز: ما هكذا قال الفرس للخنزير... فقال الغزال للضّبي: لابد لي من اللحاق بأشكالي... وكوزير جذيمة الأبرش وهو قصير بن سعد والزباء... وهو الحاجز بين الروم والفرس، وهو الذي ذكره عدي بن زيد في قوله:**

**وأخو الحضر إذ بناه وإذ     دجلة تجبي إليه والخابور**

**فقال جذيمة "شبّ عمر عن الطّوق" فذهبت مثلا،و خط قصير قبر جذيمة وضرب عليه فسطاطا وبناه وكتب على قبره:**

**ملك تمنّع بالعساكر و القنا     والمشرفية عزة ما توصـــــف**

**فسعت منبته إلى أعدائه     وهو المتوج والحسام المرهف**

**و كالوزير مقطوع اليدين يروي... مثل ما فعل الأمين حين بعث عليّ بن عيسى بن هامان قائدا على مائتي ألف، فقابله المأمون بطاهر بن الحسين قايدا... "**[1]

الأجناس الأدبية، ههنا، هي الشعر ، الحكمة، المثل، الخرافة، قول المأمون, كلها اجتمعت لتعضيد جمال خطاب أبي حمو، ونُلفي أنفسنا أمام عدة تقنيات لسانية خدمت النص. فقد أفلح أبو حمو في "إنتاج خطاب الخطابات، وسرد السّرود، خطاب يقول كل الخطابات"[2]. وفي ذلك تعبير عن رؤى و تقنية السارد. وأوّل مرتكز لهذا التناص "هو التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي، وانفتاحه على أرباض (محيطات) مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له ، أو التي تتشكل وتنمو مستقلة عنه أحيانا , لكنه يدخل معها في حوار معلن سواء على مستوى الشكل أو المضمون"[3].

وهذه الأجناس الأدبية المتباينة، تجري في مصب واحد. إذ يمكن أن ننطلق منها لإنشاء نص حكائي طويل، وما تلك الأصوات السّاردة سوى أخبار تتلقاها عن طريق صوت الراوي"وهو ما يدخل في مفهوم شعريّة المحكيّ"[4].. وهذا التداخل يساهم في "بناء إبداعية النصوص"[5]، فالسرود وتقنياتها وما تحدثه من خلخلة في المواقع ومحتوياتها، أي ما تكتنز به من معاني وأفكار، والشّعر وما له من خصوصية، والأمثال والحكم، وما تضطلع به من

1 - أبى حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 35/ 49
2 - عبد القادر عميش، شعرية السرد: 34
3 - بشير القمري، مفهوم التناص بين لأصل والامتداد، مجلة الفكر العربي: 100
4 - عبد القادر عميش، شعرية السرد: 26
5 - أبلاع محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري: 65

وظائف: إيقاعية ، و مجازية ، ودلالية[1]. كلها ساهمت في تعضيد خطاب أبى حمو دلاليا وفنيا وأكسبته الإنشائية والفرادة.

## 2 ــ شعرية المعارضة:

جاء في لسان العرب "عارض الشيء بالشيء معارضة: قابله. وفلان يعارضني، أي يباريني، عارضت: أخذت في ناحية منه، عارض من جنازة أبى طالب: أي أتاها معترضا من بعض الطريق ولم يتبعها من منزلها. عارضت جناب الصبا: أي دخلت معنا فيه دخولا ليست بمباحثه، ولكنها ترينا أنها داخلة معنا وليست بداخله (... ) والمعارضة أن يعارض الرجل المرأة فيأتها بلا نكاح ولا ملك... عارضه في السير: سار حياله وحاذاه".[2]

والمعارضة هي أن تحتذي نصا ما، في مضمونه أوفي شكله، ولكن إما بطريقة الزيادة فيه، أو الإنقاص منه، أوالسخرية من محتواه. ويتم ذلك: "من خلال استعادة النصوص السابقة في سياق جديد وتجربة شعرية مخالفة، فتنزاح دلالاتها ويتم تحويلها في قلب اللغة، وبذلك تنتج الدلالة الجديدة للنص الحاضر، الذي قد يكون ثائرا على دلالة النصوص المشتغل عليها، أو ساخرا منها، أو مشوها لها. أو امتدادا لها وتطويرا لإشارتها"[3].

أبو حمو يعارض شعراء العصر الجاهلي وشعراء العصر العباسي، خاصة أبو تمام. وهذه المعارضة تمت على مستوى الشكل واختلفت في المضمون ، والشكل نفسه تعرض للتشويه. كما تعرض للزيادة والمخالفة، وهو ما يحقق أدبية نصه، إذ أن الشعرية"هي باستمرار علاقة جدلية بين الحضور والغياب على صعيد الحضور الفردي والغياب الجماعي، أو الإبداع الفردي والذاكرة الشعرية"[4]. وعليه سنحاول رصد جمالية المعارضة على مستوى: الموضوع، و السخرية ، التبني و التّجاوز.

---

1- أبلاع محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري: 73

2 - ابن منظور، لسان العرب،ج1: 138/ 148

3 - جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري الحديث: 322

4 - كمال أبو ديب، في الشعرية: 107

## - الموضوع

نقصد بالموضوع رصد الموضوعات المهيمنة التي تناص معها أبو حمو ، والتي ساهمت من خلال الفجوة في خلق شعرية خطابه. وهذه الموضوعات هي الغزل والطلل والخمرة، ولتمثل هذه المعان نأخذ قول أبي حمو[1]:

| | |
|---|---|
| **قف بالمنازل وقفة المــــــتردد** | **ما بين نؤي بالطول ومــــــــوقد** |
| **و إذا مررت على الربوع مسلما** | **فاسأل عن القلب الغريب المفرد** |
| **يا سائق الأظعان هل لي بعــدهم** | **من منجد فـــي حبهم أو مسعــد** |
| **تركوا المنازل بلقعا وترحــــلوا** | **فغدت معاهدهــا كــأن لم تعهد** |
| **ومباسم كالأقحوان تخالــــــــها** | **درا بسمــط في العقيق منضــد** |
| **و لكم ظفرنا بالرضى من دهرنا** | **وأتت لنا الدنيــا بوقت مسعــد** |
| **نلنا الذي شئنا بدهر طــــــائل** | **من أنعــم دامت برغم الحســد** |
| **من كل أشهب كالشهاب تخــاله** | **أو أدهم مثــل الغراب الأســود** |
| **من عامريٍّ ضيغم يوم الوغـــي** | **أو معقلي بهمــة لــم يرفــــد** |
| **من فوق ضامرة الحشا وحشية** | **جرداء حجر نعالهــا كالجلمــد** |
| **فكأنها برق يلوح لشــــــــائم** | **و كأنها نجم يلــوح لمهــــــند** |

يُلاحظ أن أبا حمو يعارض القصيدة القديمة من حيث البناء ويختلف من ناحية المقصدية. فلا شك أن المكان الذي استوقف شاعرنا ليس هو المكان الذي استوقف امرئ القيس أو عنترة، وهذا الوقوف الطللي متعارض بين أبي حمو وشعراء الجاهلية، فأبو حمو يقف على آثار الدّولة الزّيانية ، بينما الأوائل وقفوا على آثار الحبيبة، وبين الدولة والحبيبة مسافة توتر، وهذه المسافة هي التي تولّد الشعرية, إذ ما العلاقة بين الدولة والحبيبة ؟ الشاعر في رحلته لتوطيد دعائم الدولة يصور حالاته النفسية في أوج أشجانها وأشواقها في قوله: "مباسم كالأقحوان تخالها درا، ظفر بالرضى، نلنا الذي شئنا... "

إن مقصدية الشّاعر انزاحت عن المعيار القديم, "وهذا الخروج الفني تأكيد للشعرية"[2]، ويتجلى ذلك في الولع بالرحلة والمكان، إذ نجده يتغنّى بها في البيت الثاني و الثالث والتاسع. وهذا الاستحضار هو "رحلة في حد ذاتها نحو الخصب والحياة وما

---

1 - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى،حياته وآثاره: 132.
2 - سحر سامي، شعرية النّص الصّوفي:44.

فيهما من صور الطمأنينة"[1]. وبهذا فالقارئ يبحث لملء هذه الفجوة، وهذه الخلخلة في مواقع ترتيب نموذج القصيدة التقليدية.

أبو حمو يعارض كذلك أبا تمام في العصر العباسي في قصيدته "فتح عمورية"، إذ يقول[2]:

السّيف أجـدر والخطي مـن خطـب فيها اللجاج و قـول غير منـتسب
خـط الكتائب لا خط الكتـاب بـها جلية الأمر عند السمـر و القضـب
فكم تحاول أمـرا ليـس تـدركه تخطي الطريق و كم ترمي فلا تصب
كم خنت من بعـد إيمـان مؤكـدة و تلك عادتكـم في سالـف الحقـب
أخطأت في رأي من خابت روايـته حتى اقتحمت الحرب من غيرما سبب
من رام إدراكنا رام المحال من الطلب لا ينجو من السيف من قد لج بالهرب
كم رام غيركم ما رمتموه فـما نالوه وانقلبوا في سوء منـقلب
هتكت ستر مرين طالما سـتروا قتلت ملكهم غدرا بلا سـبب
ثم ارتحلنا لتامسلمت مرحـلة وكوكب الفتح قد وافى ولم يغـب
إلى ثنية بلزوز فحين أتـت للمستراح أرحناها من التـعب
حتى نزلنا على دبدو و ساحـته جالت عساكرنا في السهل والهضـب
و نال من عفونا ما كان يأمـله حمو بن زيدان بعد القهر و الغلـب
و من هناك لوينا نحو ملويـة و كم تركنا بها من منـزل خرب

هذه الأبيات مأخوذة من قصيدة أبي تمّام[3]

السيف أصـدق أنباء مـن الكتـب في حدِّه الحـدّ بيـن الجد و اللّعـب
بيض الصّفائح لاسود الصحائف في متونهـن جـلاء الشّـك و الرّيـب
أين الرّواية بـل أيـن النّجوم و ما صاغوه من زخرف فيها و من كـذب
فتح تُفتَّـح أبـواب السّمـاء لـه و تبرز الأرض فـي أبرادها القشب
حتّى كـأنّ جلابيب الدّجـى رغبت عن لونها أو كـأنّ الشّمس لم تغـب
بصرت بالرّاحة الكبرى فلـن ترها تُنال إلاّ علـى جسـر مـن التّعـب

لقد بلغت قصيدة أبي حمو (58) بيتا، أخذ فيها من أبي تمّام البناء و الوزن و القافية، لكنّهما اختلفا موضوعا وغرضا. فالقصيدتان من بحر البسيط، بُنيتا بناء

1 - أحمد حاجي، مطاردة النص، مجلة الأثر: 290
2 - عبد الحميد حاجيات:أبو حمو موسى .حياته وآثاره:323.
3 - ديوان أبي تمّام: 19 / 20 / 21

موحدا، فالمنطلق كان الحكمة وتكذيب المنجِّمين الذين قالوا أن عمورية لا تُفتح إلا في وقت نضج التين والعنب، اضف إلى ذلك اشتراكهما في الكثير من الألفاظ (السيف، الكتاب، السمر، الحرْب والحرَب ، روايته ، لم يخب، اللهو و اللعب، لم يغب، أبرادها القشب، تغيب شمس الضحى ولم تغب... ). أما الإختلاف فكان في الموضوع إذ إنّ أبا تمام كان يصف معركة فتح عمورية التي قادها المعتصم بالله ضدّ جيش الروم بقيادة "توفلس" في حين يتحدث أبو حمو عن استرجاع الدولة الزيانية بقيادة حمو بن زياد والتي أغتصبها بنو مرين، بالإضافة إلى الاختلاف في الغرض؛ فأبو تمام يمدح في حين أن أبا حمو يفتخر ببطولاته.

هذا التعارض فتح المجال واسعا أمام استحضار الصور والربط بينها، كما ساهم "في إنتاج وإثراء الفكرة والدلالة واللغة على حد سواء"[1]. وهذا الاستحضار يكثّف الـــنص، ويصبح الخطاب متعدد القيم لا أحادي القيمة ، وبه تحقق "متعة الكتابة"[2]. ويزداد هـــذا التعارض بروزا عند ذكر الأماكن التي كانت تحت الرقعة الجغرافية للدولة الزيانيـــة، تامسلتت، ثنية بلزوز، دبدو، ملوية. ونكون بهذا إزاء رقعتين جغرافيتين، رقعة المشرق ورقعة المغرب.

نموذج آخر يظهر فيه معارضة أبي حمّو لعنترة بن الشّداد، و نمثّ لذلك بقوله[3]:

| | |
|---|---|
| **و الورق نائحة على أغصانها** | **نوح الشّجـــي المدنف المتعلل** |
| **فناشدتهـــا عن حالهـــا فترنمت** | **و بكت وأبكت صمّ صخر الجندل** |
| **لو ذقـــت يا ورقـــاء ما ذقتـــه** | **لحاربت أغصـــان الأراك الميل** |
| **و ترى الفوارس دائرات بالعدى** | **تُسقى لواردها نقيـــع الحنظـــل** |
| **و قبيل عبد الواد محدقـــة بنـــا** | **من كل ليث ضارب بالمنصـــل** |
| **يا نجل عامـــر طال قولي أنّني** | **أحمي المى يوم الوغى بالمنصل** |

هذه الأبيات أخذها من قول عنتر بن الشّداد العبسي[4]

1 - سحر سامي، شعرية النص الصوفي: 197
2 - جمال مباركي، التناص وجمالياته: 320
3 - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى، حياته و آثاره: 295 / 296
4 - ديوان عنترة بن الشّداد: 97 / 98

**افمــن بكـــاء حمامة فـــي أيكـــة ذرفت دموعك فوق ظهــر المحمل**

**كالدّرّ أو فضض الجمّــان تقطّعت منه عقائــد سلكـــه لـــم يوصـــل**

**إن امرؤ مـــن خير عبس منصبا شطري و أحمي سائري بالمنصل**

**و الخيل تعلم و الفوارس أنّنـــي فــرّقت جمعهــم بطعنـــة فيصـــل**

**و الخيل ساهمة الوجوه كأنّمـــا تُسقـَـى فوارسها نقيع الحنضـــل**

التناص حاصل في موضوعة الفروسية و الشّجاعة ( الذّود عن الوطن و القبيلة و الأهل )، و في المقدّمة الغزلية إذ كلا الشاعرين قاما بمناجاة و بكاء الحمامة، و في المعجم ( أحمي المنصل، نقيع، المنضل، الفوارس ) و كذلك في البحــر ( اســتخدام بحر البسيط المناسب لمثل هذه الأغراض). و شعرية هذا المقطع تظهر فـــي خظــور نص عنترة الأسطورة و هو يبدّد الأعداء و يحمي الحمى في جسد أبي حمو. و هذا الإحظار تمّ من المتلقي "الذي يملك الذّاكرة التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضـــور و الغياب و إدراك العلاقات بين النّصوص و مقارنتها. إنّ التّناص ينمي عند القارئ قدرة القراءة المنتجة و يعدّل في تقنيات الكتابة"[1].

لقد عارض أبو حمموسى عنترة في الأسلوب و الغرض و خالفه في الموضوع، فعنترة العبسي في شبه الجزيرة العربية حيث الفروسية و حيث العصبية القبلية، و لكن أبا حمو في المغرب العربي حيث الصِّراع بينه و بـين المـــرينيين حمـــل اســترجاع الأرض المغتصبة، و بهذا تُكبّق مقولة بارث، العودة إلى "نصوص قديمة يستعير منها الموضوع لإخضاعه لهذا النّع من التّحول أو ذاك أو يستعير منها الطريقة (الأسلوب ) من اجل تطبيقه على سياق آخر"[2].

و تزداد ظاهرة المعارضة عند أبي حمو من خلال قوله:[3]

**لقـــد قرّب الله البعيـــد بهلكـــه فبشراك بالخيـــرات يا خيـــر قادم**

**ولاحت لنا فرتونة فافترّت المنى إلينـــا ابتسامـــا للثّغـــور البواســـم**

**وعجنا و عرّجنا على واد يســـر و جزنا المخاض كاللّيوث الضّراغم**

**و لاح شعاع الهند بين خميسها كبرق تبدّى بيـــن درج الأراقـــم**

**و جالت خيول العامرية فوقهـــا أسود الشرى في موجها المتلاطم**

---

[1] - عبد الوهاب ترّو، تفسير و تطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الفكر العربي: 80

[2] - رولان بارت و جيرار جينيت، و من البنيوية إلى الشّعرية: 71

[3] - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى، حياته و آثاره: 300 / 301

**لقد أسلموهــا عنوة دون عــدّة  و قد طلّقوهــا بالقنــا والصّوارم**

**إذا لم يكن للمرء سعد مساعــد  فما يغنه إعداد الجيوش الخضارم**

هذه الأبيات أخذها من قصيدة المتنبي في مدح سيف الدّولة الحمداني[1]

**يكلّف سيف الدّولة الجيش همّه  وقد عجزت عنه الجيوش الخضارم**

**و يطلب عند النّاس ما عند نفسه  و ذلك مــا لا تدّعيــه الضراغــم**

**هل الحدث الحمراء تعرف لونها  و تعلــم أيّ السّاقييــن الغمائــم**

**بناها فأعلا و القنى يقرع القنـــى  و موج النايــا حولهــا متلاطــم**

**تمرّ بك الأبطـــال كلمى هزيمـــة  و وجهــك وضـــاح و ثغرك باسم**

**بضرب أتى الهامات والنّصرغائب  و صار إلـــى اللّبّات و النّصر قادم**

**و من طلب الفتـــح الجليل فإنّمــا  مفاتيحه البيض الخفاف الصّوارم**

النّصان يتداخلان وزنا و قافية و معجما لكن يختلفان بناءً و مقصدا، ذلك أنّ النتبي يمدح في حين أنّ أبا حمو يفتخر ببطولته، ثمّ أنّ الأوّل بدأ بحكمة في حين أنّ الثاني بدأ بالطّلل. لقد وقع التناص في بحر الطّويل و المعجم ( قــادم، الصّــوارم، الضــراغم، المتلاطم، الجيوش الخضارم )، و هذا التعالي النّصي هو الذي وسّع خطاب أبي حمو و صنع شعريته حيث ساهم في "إعادة بناء الذّاكرة الفنية من جديد"[2].

هذه الذاكرة التي تنشط جعلتنا نستحضر صفحات الصّراع بين العرب بقيادة ســيف الدّولة و الرّوم، أو قل بين العرب المسلمين و المشرطين، و الانتصارات التي حققهــا أجدادنا في ساحات المغى، و كأنّ أبا حمو هو المعتصو بالله و هو سيف الدّلة الحمداني

شعرية التناص تظهر في نموذج آخر من خلال قصيدة نُظمت بمناســبة الاحتفــال بالمولد النّبوي سنة 761ه، و التي يقول فيها[3]

**قفــا بين أرجاء القباب وبالحـــي  و حـــيِّ ديــارا للحبيــب بهــا حـــيِّ**

**و عرِّج على مجد و سلْعَ و رامةُ  وسائل فدتك النفس في الحي عن ميِّ**

**وقل ذلك المُضنى المعذّب بالهوى  يموت و يحيى فارثِ للميــت الحـــيّ**

**و بثّ لهم وُجدي و فرط صبابتي  وروِّ حديــثي فهــو أغــرب مــرويِّ**

**أميل بها شوقــا إليهــم و أنثنـــي  كمــا ينثنـــي قــدّ الحسام الفرنــديِّ**

**وأصبو إلى أرض الحبيب ومن بها  متى ما سرى عرف النسيم الحجازيِّ**

---

1 - ديوان أبي الطّيب المنتنبي, م2 : 202 / 203

2 - عبد القادر بقشي، التّناص في الخطاب النقدي المعاصر: 134

3 عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى، حياته و آثاره: 345/ 346

**و ما أرتجي إلاّ شفاعة خير مــن أتى بالهــدى يهــدي لديــن حنفــيِّ**

أبيات هذه القصيدة التي بلغت واحد و أربعون بيتا مأخوذة من قصيدة ذي الرّمّة[1]

**خليليّ عوجا عوجــة ثــمّ سلِّمــا عسى الرّبع بالجرعاء أن يتكلّمــا**

**تعرّفته لمـــّا وقفـــت بربعـــه كـأنّ بقايـاه تماثيـل أعجمـا**

**ديارا لمـــيٍّ قــد تعفــّت رسومهــا أرى نــواحيهــا كتابــا معجمــا**

**دعاني الهوى من حبِّ ميّة والهوى إذن غالــب منِّي الفؤاد المتيّمــا**

**فــربّ بــلاد قــد قطعت لوصلكــم على ضامر منها السّنام المحطّمــا**

الشاعران يشتركان في اعتماد معجم غزلي حسِّي كما توحي بذلك بنية مطلعيهمـــا، في إشارة إلى الوجد و الهجران و الأشجان و ما يتصل بتباريح الهوى التـــي تـــذكِّرنا بالشعراء العذريين في الغزل الحسِّي، و يظهر ذلك في المرأة "ميّ", غير أنّ أبا حمّـــو خالف ذا الرّمّة في المقصدية التي تتمثّل في حبِّ الذّات الإلهية، و هنا تتفتّق الشّعرية إذ يتفاجأ القارئ و يخيب انتظاره بين الأسلوب و الموضوع.

لقد استفاد أبو حمو من الأسلوب و جما لالتصويرللتعبير عن تجربته، و لهذا النوع من التناص فائدتان: معرفية و جمالية، "معرفية: و تتمثّل في تغييـــر أفـــق النصـــوص المعارَضة و بناء أفق جديد مؤسّس على مفهوم التّطهير، و معانقة الحبّ الإلهي الخالد. جمالية: الإطار الفني الذي وقره النّص المعارِض الصّوفي لمعارضاته كي تحقّق مسافة جمالية"[2]

وإذا سلّمنا بمقولة "العمل الفني إبداع ذو وظيفة جمالية"[3] فإنّ أبا حمّو كان عملـــه إبداعا ذا وظيفة جمالية لأنّه عرف كيف يستعير المعجم الغزلي و يحسن استخدامه بما يلائم مقصديّته المتمثّلة في تباريح الشّوق للقاء المولى، و هو يتوافق كـــذلك و مقولـــة بارت "لقد عرّفت العمل الفني بوصفه شيئا اصطناعيا، أو إبداعا إنســـانيا لـــه وظيفـــة جمالية، أي بوصفه موضوعا منتجا يهدف إلى إثارة علاقة جمالية[4].

وإذا أخذنا كذلك بمقولة "إنّ النّص الجمعي هو نصّ منزاح عن نصٍّ آخـــر مـــن خلال سيرورة التّعبير الشّكلي أو الموضوعاتي"[5] فإنّ أبا حمّو قام بمعارضة دقيقة حقّقت

---

[1] - ديوان ذي الرّمة: 244

[2] -عبد القادر بقشي، التّناص في الخطاب النقدي المعاصر: 120

[3] - رولاب بارت و جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعريّة: 77

[4] - م، نفسه: 90

[5] - م، نفسه: 72

الاتساع من خلال فجوة الانتقال من النقيض إلى النّقيض؛ من التّغزّل ب "مي" و حبِّها و شدّة الهيّان بها إلى شدّة الشّوق للقاء الخالق.

## - السّخرية

نقصد بالسخرية المحاكاة عن طريق النقيض، أو هي"التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا، والهزلي جديا، والمدح ذمّا والذّم مدحا"[1]. وإذا كانت السخرية وظيفة فنية، فإنه يوجد الموضوع المسخور منه. وبين السخرية كأداة بناء وبين الموضوع المسخور منه كطرف مرفوض تتولد الشعرية، ولتمثّل المفهوم نأخذ قول أبى حمو موسى[2]:

**تحن إلى سلمى ومن سكن الحــمى ... و ما حب سلمى للفتى بمسالــــم**
**فلا تندب الأطلال وأسأل عن الهوى ... و لا تغل في تذكار تلك المعالـــم**
**فإن الهوى لا يستفز ذوي النـــهي ... ولا يستبي إلا الضعيف العزائـــم**
**و كل فتى أعطى الغــرام قيــــاده ... و بات على ضيم فليس بحـــــازم**
**ومن يبغ درك المعالي و نيلـــــها ... يساو بحلو الشهد مر العلاقـــــم**
**تقول بإشفاق أتنسى هوى الدمـــى ... وتنثر درا من دموع سواجــــم**
**إليك فإنا لا يرد اعتزامــــــــنا ... مقاله باك أو ملامة لائـــــــــم**
**ألم تدر أن اللوم لؤم و أنــــــنا ... لنجتنب اللؤم اجتناب المحـــــارم**
**فما يسوى العلياء همنا جلاـــة ... إذا هام قوم بالحسان النـــــواعم**
**بروق السيوف المشرفيات وألقنا ... أحب إلينا من بروق المـــــباسم**
**وأما صهيل السابحات لدى الوغى ... فأشجى لدينا من غنائم الحمـــائم**

أبو حمو يسخر من الذين يحنون إلى المرأة ودارها، ومن الذين يندبون الأطلال، ويظهر ذلك في أدوات النفي التي استعملها، ثم عوّض المنفي: ما حب سلمى للفتى بمسالم، فلا تندب الأطلال، لا تغل، لا يستفز ذوي النهى، اللوم لؤم، ويعوِّض ذلك بالقيم النبيلة التي تثبت الرجولة، ويظهر ذلك في: ذوي النهى، نجتنب اللؤم اجتناب المحارم، بروق المشرفيات أحب إلينا ، صهيل السابحات أشجى. فبهذه السّخرية رسم صورتين متناقضتين:صورة أهل الهوى وصورة ذوي النهى، والمعنى الثاني منزاح عن الأول.

1 - محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشّعري( إستراتيجية التناص)-121.
2 - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى ، حياته وآثاره:317.

وعلى هذا "فإن ركوب أساليب السّلف واستيحاء مخلفاتهم يقصد به الدعوة إلى الإصلاح"[1]. ويعضد هذا الإصلاح بالحكمة في البيت الخامس التي نجد ما يشبهها عند المتنبي، وعند صفي الدين الحلي. وبناء على هذا الأنموذج فإن السخرية طريقة للتعامل مع الواقع، وتصحيحا للخلل، فهي لا تتستر على النقص، بل تقوم الاعوجاج، ذلك أنّ "السّخرية باعتبارها نوعا من الرّؤية إلى العالم. لا تتستر على النّقص وتداريه، بل هي تفضح الاعوجاج وترغمه على الظهور بصراحة لكي ينفجر و يعترف، فالفتح كآلية من آليات إنتاج السّخرية يتغيّا الإبحار عبر عاهات الإنسان ونزواته ومتاهاته الشخصية لدفعه إلى اكتشاف مفارقاته ، ومن ثمة التخلي عن خيلائه"[2]. وهذا يظهر جليا في خطاب أبى حمو الذي يدعو إلى التخلي عن الغرام والمنادمة ثم البحث عن المعالي. وبين الحالتين تتفجر الشعرية.

أبو حمو بسخريته هذه إنسان مثالي، وبين الواقع والمثالي مسافة توتر يكتشفها القارئ من خلال التعارض، إذ "يتجاوز التعارض المعنى الأول والثاني ليصير حصيلة المسافة بين الواقع والخيال وبين المعطى والمفترض"[3] ، وهذا التعارض نشأ من خلال الحوار مع موقف سابق؛ موقف الشاعر الجاهلي الذي عاش القلق والتوتر والضياع، وموقف أبى حمو المتصوف الذي يريد تصحيح الاعوجاج.

وعليه، فالسخرية تصنع الشعرية على مستويات عدة، من خلال التناقض الذي يُبني عليه النص. فهي "تباين بين المحتوى والشكل، أو تعارض بين الوسائل و الغاية أي بين المقاصد والنتيجة"[4] وهو ما أثبتناه في النص السابق، إذ التعارض كان بين المحتوى والشكل، بحيث وجدنا الشكل بناء غزليا في حين كان المحتوى إصلاحيا. وهذه الفجوات هي مكمن الشعرية.

---

1 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ( استراتيجية التناص):132.
2 - سميرة الكنوسي، بلاغة السخرية في المثل الشعبي، نقد وفكر، ع35، ص 10
3 - م، نفسه :12.
4 - محمد العمري، الهزلي والشعري، علامات، ع 5، ص17

## - التجاوز

نقصد بالتجاوز تلك الإضافة التي يحدثها الأديب عندما يعارض نموذجا معينا، فهو يحدث الخلخلة في الترتيب ويشوهه. أو يضيف الرؤى والمواقف التي تنقض النموذج الأب فتقتله، ذلك أنّ: "الشعرية كرؤية جمالية (...) تهتم بما هو تجاوز ، أو خروج عن المألوف، أو بما هو تناص، أو إيقاع"[1]. هذا التجاوز يخفي الإنكار، الذي بواسطته تنزاح الصورة السابقة عن الحضور الذهني. [2]

أبو حمو تجاوز القصيدة الجاهلية، وبنية قصيدة أبى تمام، بعد أن تبنى نماذجهم لتعضيد عمله الفني، وبين التبني والتجاوز تولد الرغبة الخفية في الإنكار، ثم أن الاكتفاء بمرحلة الإعجاب بقاء في الإنتاج في درج النسيان. ولكي يعيش الإنتاج لابد له من التجاوز، وهذه العملية التناصية هي التي تصنع فرادة العمل الأدبي وخصوصيته، ولنبين هذه المعاني نأخذ قوله:[3]

**قف بالمنازل وقفة المـــــــــــتردد ... ما بين نؤي بالطلول ومــــوقد**
**و إذا مررت على الربوع مســـلما ... فاسأل عن القلب الغريب المفرد**
**ركبوا بدورا في الخدور وأدلـــجوا ... فسألت توديعا فقلن إلى غـــــد**
**من كل أشهب كالشهاب تخــــاله ... أو أدهم مثل الغراب الأســـود**
**أو أحمر كالورد لون أديمــــــــه ... أو أشقر متجلل بالعـــــــسجد**
**وطبولنا زأرت كأسد في الوغــــى ... وبنودنا خفقت بنصر منـــــجد**
**دارت بنا الأعداء فصرنا بينهـــم ... كالدرة البيضا بليل أســـــــود**
**اثنان كان الله ثالثنا بـــــــــها ... ولكم له عقد الشـــــدائد من يد**
**يا ربي كم آنستني في غربـــتي ... يا رب كم فرجت كرب الــمكمــد**
**يا رب فاجبر ما ترى من حالتي ... يا رب و اجبر قلب كل موحــــد**
**يا نفس لا تيأس وإن طال المدى ... فالله يجمع شمل كل مبـــــــعد**
**ستعود يام السرور و طيبـــها ... وتعود عن قرب ليالي الأســــعد**
**يا رب بالبيت العتيق و أحملــــه ... وبجاه يثرب والنبي محــــــــمد**
**فرج بحقك كربتي يا موئـــلي ... و بحق فضلك لا تخيب مقصــدي**
**ثم الصلاة على النبي محــــــمد ... ما غردت ورق بغصن أمــــلد**

1 - وائل بركات، مفهومات في بنية النص: 35 .
2 - يوسف إسماعيل، المقامات- مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز: 157.
3 - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الثاني، حياته وآثاره: 327 /330/329/328.

هذه الأبيات مجتزأة من قصيدة بلغت خمسة وستين بيتا. يعارض بها أبو حمو القصيدة الجاهلية عموما، ومعلقة طرفة بن العبد خصوصا. ويظهر هذا من خلال بعض القرائن اللغوية، كالقافية، وبعض الكلمات مثل (تروح وتغتدي) في البيت الثاني عشر في قصيدة أبى حمو ، والبيت الحادي عشر من معلقة طرفة في قوله:[1]

**وإني لأمضي الهم عند احتضاره بعوجاء مرقال تروح وتغتدي.**

يتبنى أبو حمو الأنموذج التقليدي، القائم على وصف الأطلال الدراسة وظعن (رحيل الأحبة) ، ثم وصف الحبيبة، ثم وصف الناقة، ثم الفخر بالنفس. ثم العتاب[2]. هذا التبني في الشكل يتبعه تجاوز في المضمون وتجاوز في الأنموذج، لأنّ وقوف أبى حمو على الأطلال ليس أطلال الحبيبة ، إنما البقاع المقدسة ، ووصفه الحبيبة، رمز ذات المعبود، ووصف الناقة ليس من أجل السير نحو مكان الحبيب، إنما لاستعادة أركان الدّولة الزيانية المغتصبة، ثم الفخر بالنفس هو من باب التعضيد، ثم العتاب. وأبو حمو لا يعاتب إنما يهجو حينما يقول[3]:

**فالبعض منهم قــد أزى لعدونــــا والبعض قد فروا كالنعام الشــرد**

**نقضوا العهود وخلّفوني في الوغى بين الأعادي كالغريــب المفــرد**

**كفروا بأنعامنا وخانوا عهـــــدنا وأتــوا من الخذلان ما لم يعهــد**

تكمن داخل أبو حمو مشاعر متناقضة تجمع بين الحب والكراهية تجاه القصيدة الجاهلية. فهو من جهة أخذ الأنموذج، ومن جهة أخرى عمل جاهدا على تجاوزه.

إن القصيدة الجاهلية بالنسبة إلى أبي حمو نموذج وعائق في وقت واحد لأنها "المعلم الأول والنموذج المتبع، ومن يسعى إلى تقليدها يكون أمام تحد في تجاوزه. وكأنه مربوط بحبلين يشدانه إلى جهتين متناقضتين. الأولى هي تقليد النموذج والسير على خطواته والتمسك ببنياته، والثاني التمرد عليه والخروج من عباءته ليشكل فرادته وتميزه وخصوصيته". [4]

التجاوز في النص السابق، يظهر ابتداء من البيت الثامن إلى آخر النص. إذ نجد النص ينزاح عن المعيار القديم من خلال هذا الابتهال والاستغاثة المصدرين

---

1 - المعلقات العشر: 29 .

2 - المعلقات العشر: 34.

3 - عبد الحميد حاجيات ، أبو حمو موسى ، حياته وّآثاره: 329

4 - يوسف إسماعيل، المقامات، مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز: 112

بــ "يا رب" التي تكررت خمس مرات، وهذا ما يحقق الإيقاع ويولد الدلالة. ومحتوى هذا التجاوز يثير الغرائبي في بناء الأنموذج، إذ لم نعهد شاعرا جاهليا استغاث بالله: "وبين التبني والتجاوز تفرض مساحات للتأمل والتذكر"[1]. وإن كانت من مساحات فهي شاسعة جدا، إنها تصوير لحالتين، حالة قبل الإسلام حيث عبادة الأصنام والثأر والانتقام... الخ، وحالة الإسلام حيث التّوحيد والسِّلم والأمن. وبهذا نكون أمام نص جديد يمتاح من نصوص سابقة ولاحقة. ذلك أن "القارئ المفسر، لا يكتفي بكشف المرجعيات، بل يعمل على كشف المعنى من خلال بنائه بين النصين الحاضرين ويقدم بذلك تأويلا مضاعفا"[2].

ولإبراز التجاوز، استعان أبو حمو بالاقتباس من القرآن الكريم في البيت الثامن، فمعناه مأخوذ من الآية القرآنية الآتية " **إِلاَّ تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لاَ تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ** "[3]. هذه الآية سلطة عليا في التجاوز، ساهمت في كثافة الصّورة الشعرية وعمقت الدلالة[4]. إذ نجد أبا حمو يستعيد حال الرسول – صلى الله عليه وسلم – و أبي بكر الصديق وهما في الغار والكفار محدقون بهما، ولكن الله كان معهما. ويشبِّه هذا حال أبي حمو مع أعدائه وقد كان الله معه في الانتصار عليهم. وبهذا نكون أمام تعارضين كذلك: بين الحق والباطل، والمسافة بينهما توليد لشعرية الخطاب.

إذن، التّجاوز كان في المضمون والشكل من خلال ثنائية التقابل القائمة على التضاد، وكذلك من خلال إضافة موضوعة غير مألوفة في القصيدة الجاهلية، وكذلك إدخال نصوص ذات سلطة عليا في جسد النص حققت التصحيح والتجديد، كما منحت الجمل شحنا دلاليا مختلفا من خلال عملية تبديل أماكنها[5].

---

1 - يوسف إسماعيل، المقامات، مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز: 165
2 - تيفين ساميول ، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي: 64
3 - سورة التوبة، الآية: 40
4- يوسف إسماعيل، م سابق : 18
5- تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب:06.

هذه القصيدة المجتزأة التي اتخذناها تطبيقا، تعتبر صورة لنماذج أخرى لم نأت عليها، وأغلب هذه القصائد حافلة بالتبني والتجاوز، وكلها تفيض شعرية. هذا إذا علمنا أنه من الجائز"أن يبعد الشاعر المحاذي أو المحاكي بعض المكوّنات من النص الأصلي، وأن يضيف مكونات أخرى إلى النص الفرعي خدمة لمقاصده"[1].

## 3- شعرية الإيقاع:

نقصد بالإيقاع حركية الكلام في الكتابة، وهذه الحركية تقرع سمع المتلقي فتجعله يستجيب لنص الرسالة، وهذه الاستجابة المتحققة دليل شعرية النص، لأن الإيقاع هو الموحد لجميع عناصر بناء النص. يقول توفيق الزيدي: "إن لذة النص لا يمكن أن تتأتى إلاّ من جميع مكونات النص لفظا ومعنى وبناء. والعامل الموحد لهذه المكونات هو الإيقاع"[2].

للإيقاع علاقة وطيدة بالتجربة والموقف، لأنه لكل تجربة متكاملة إيقاعاتها، وهو الذي يساعد على حركة النمو ونسج العلاقات. تقول يمنى العيد: "الإيقاع الداخلي قائم في حركته مكونات النص، يتكثف الإيقاع في حركة النمو ونسيج العلاقات"[3]. وهذه المكونات في الخطاب الذي ندارسه ناتجة عن تداخل جملة من النصوص ذات كفاءة وكثافة عاليتين إن على مستوى اللفظ أو التركيب أو الدلالة أو الإيقاع أو جميعها، ابتداء من النص القرآني إلى أصغر نص متمثلا في الحكمة أو المثل.

التناص يسعى إلى مزج هذه الأصوات لإحداث التوتر، ذلك أن "الانتقال بين تشظي النصوص أثناء القراءة يحدث إيقاعا شعريا بين ذروة ذات شعرية بالغة الكثافة والعلو وجملة نثرية توترية تحمل شحنة دلالية وإيقاعية بالغة الإيحاء والتأثير. إن الانتقال المفاجئ من المحدودية الإيقاعية والكثافة، ومن كونية الصوت وإطلاقية الدلالة والرخاوة الإيقاعية والسردية القصصية وخصوصية الصوت ونسبيته تجعل من نص التناص حقلا مفتوحا على لا نهائية المعنى، وثراء التجارب"[4].

1 - محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم: 176
2 - توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية: 140
3 - يمنى العيد، في معرفة النص: 101
4 -عميش عبد القادر، شعرية الخطاب السردي: 108

إن الإيقاع في خطاب أبى حمو ينهض على عدة عناصر أهمها توزيع معجم نص ما في جسد نصه الأصلي، وهو ما يسمى التضمين أو الاستشهاد بنصوص قرآنية وأحاديث نبوية، أو محاكاة نماذج شعرية بأكملها لصياغة تجربته الفنية، خاصة في أشعاره التي تشير إلى بنائها الصوفي. وقد تمثلت لنا عناصر بنائية للإيقاع كعلاقة الحضور والغياب ، السخرية، زمن الحكي وزمن السرد الواقعي والخيالي... الخ.

وتوخيا للمنهجية، حاولت أن أدرس هذا العنصر من خلال اللفظ والتضاد والتهجين.

**- اللفظ:**

هو الذي يساهم في بناء الإيقاع عندما يعمد الأديب إلى التضمين أو الاقتباس، فتكون اللفظة المتضمنة والمقتبسة عند مجاورتها للفظة الأم في سياق أدبي قد قامت بإنتاج جو موسيقي تنمو به الدلالة لما لهذه الألفاظ من تشابه في الحروف صفة أو مخرجا أو دلالة, لأن حكمها حكم اللآلئ المبددة، فإنها تُتخيَر تُنتَقي قبل النظم. ولتبين هذه المعاني نأخذ قوله: "وأعدوا ما استطعتم من قوة"[1]، أخذه من قوله تعالى: "وأعدوا ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل، ترهبون به عدو الله وعدوكم... "[2]

إن الألفاظ : أعدوا، استطعتم، قوة، تحمل وقعا إيقاعيا عاليا، يناسب الشدة والقوة، فسورة الأنفال لها علاقة بالجهاد، وكذلك خطاب أبي حمو موضوعه الحرب لاسترجاع الأرض المسلوبة. لذلك تلاءم الإيقاع مع المعنى. وعليه، فالتناص حقق وظيفتين: وظيفة إيقاعية ووظيفة دلالية، لأن الشعرية تهتم "بتكثيف اللغة بواسطة التركيز على توازنها الإيقاعي والصوتي كل أولئك يبعد المتلقي عن الدلالات المباشرة للكلمات، ويجعله ينساق وراء النص وقد تملكه بإيقاعه، فيتولد لديه إيقاع يشاكل إيقاع النص ويماثله"[3].

نموذج تضمين الشعر في قوله:[4]

| | |
|---|---|
| **قطعت الحماد والسراب غديرها** | **على هيكل عبل الذراعين هاضم** |
| **مكر بيوم الحرب لا يشتكي الونا** | **مفر، إذا طالت عظام الـــــهزائم** |
| **و ضمر عناجيج على صهواتها** | **كرام سماح بالنفوس الـــــكرائم** |

1 - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 166
2 - الأنفال، الآية: 60
3 - قاسم المومني، شعرية الشعر : 6 /7
4 - أبو حمو موسى ، واسطة السلوك في سياسة الملوك : 16

و كم خلفوا ما بين بكر و بكرة و كـــم غادة ملتفـــة في الهدائم

النص الذي ندارسه، يستثمر لغة امرئ القيس في الفروسية، وهذه الألفاظ هي: هيكل، مكر، مفر، الونا، صهواتها، إنه انعطاف إلى المدوّنة الشعرية العربية القديمة من العصر الجاهلي، وإلى المعجم التقليدي للحماسة، إنّه حضور لزمنين، زمن امرئ القيس وزمن الشاعر. وفي ذلك "إذكاء لوقع الإيقاع الفردي للقصيدة"[1]. وهذه الألفاظ قد جاورت الألفاظ الأم مثل: قطعت الحمادى، يوم الحرب، ضمر عناجيج، فلم يحدث النشاز في الإيقاع لأنه لم يكن نشاز في المعنى. وهذا دليل على نفاذ الشاعر إلى أسرار لغة الحماسة ومذاقها، يقول يوسف ناوري "قمّة الخلق الشعري جماع بين لغة الشاعر ووجوده، درجة قصوى من انفعاله بها، وانصهارها فيه تجعله ينفذ إلى أسرارها ومذاقاتها ومناخاتها، ويشكل بالعبارة العمارة التي يشاء"[2].

إذن، شعرية الإيقاع على مستوى الاقتباس والتضمين نهضت على اللفظ من خلال توظيفه توظيفا ينسجم مع اللغة الأم نسقا وسياقا.

## - التّضاد

نقصد بالتضاد، ذلك التقابل بين المعاني التناصية، والذي يُبنى على علاقة الحضور والغياب، أو السخرية على أساس أنها تمثل موقفين متناقضين، أو بين التبني والتجاوز، أو بين زمن الحكي وزمن السرد، أو بين الواقعي والمثالي و "هذا التقابل ليس إخلالا بالغرض المقصود، وإنما هو مطلوب لخدمته من جهتين ، إبراز المعنى بضده وإحداث أثر شعري في المتلقي أساسه الحركة والانتقال من المعنى إلى ضده"[3]. وسنركز على السخرية والتبني والتجاوز باعتبارهم بنى سطحية تحيل إلى بنيذى عميقة. ولتمثل هذه المعاني نأخذ قول أبي حمو[4]:

**هم سبوني وكم أسبو لذي خـــــطر من الملوك و حبي اليوم برهان**
**قد كان فيما مضى قلبي وإن جهلت مولى حباب* وكسرى نوشروان**
**ذلت لعزتنا أسد الوغي و لـــــــقد تزهو علينا و أيم الله غـــــزلان**
**كم من كريم و كم من ماجد بطل أفنى الغرام و كم من عابد عان**

---

1 - يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي: 175
2 - م، نفسه : 77
3 - توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية : 149
4 - عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى، حياته وآثاره: 3/5/3/4

**و لا جعلت بنات الحي من شغلي حتى شغفت بقد البيض و الزان**

**و كم قهرت عدوا ظالما غشــما يوم اللقاء بأظعان و أطـــعان**

السخرية، ههنا، تظهر في معارضة النموذج القديم شكلا ورفضه مضمونا، لأن الشاعر قديما كان يتغزل بالمرأة، فيلهو ويعبث حتى يبعث، لكن أبا حمو ينكر هذه السيرة من خلال قوله: (وإن جهلت مولى حباب)، (ذلّت لعزتنا، ولقد تزهو علينا غزلان)، (كم من كريم أفنى الغرام، وكم من عابد عان)، (ولا جعلت بنات الحي من شغلي).

إذا كانت السخرية ضد المراد، فإنها تستند "إلى ثنائية المعنى داخل نفس المتوالية الكلامية، حيث العلاقة بين المعنى الحرفي الظاهر، والمعنى المنبثق المضمر علاقة تضاد وتنافر"[1]. وهذا التضاد بين المعنيين هو الذي صنع الإيقاع ؛ إيقاع نمو المعنى الأول، وإيقاع نمو المعنى الثاني. وهذا ما حقق شعرية خطاب أبي حمّو.

إنّ أبا حمو يسخر من منادمة الغزلان، ويبدلها بمنادمة العز والكرم، ولكن ذلك لا يكون إلا بحب (البيض، والزان) التي تقهر العدو، وتعيد له أجمل محبوبة التي هي الدّولة الزيانية. وبهذا تكون السخرية حوارا مع موقف أو رأي سابق، وهذا يساهم في بناء وحدة النص دالا ومدلولا.

الإيقاع كذلك في النص السابق، ينشأ من التعارض بين الخيالي والواقعي، ذلك أن أبا حمو يتخيل واقعا غير مرغوب فيه، واقع المبدعين في الجاهلية، وبين واقعه الذي يعيشه، واقع تميِّزه الحكمة والنضج والجد والجهاد، لأن التعارض "يتجاوز المعنى الأول والثاني ليصير حصيلة المسافة بين الواقع والخيال، وبين المعنى المعطى والمفترض"[2]. وهكذا التقابل يصنع الإيقاع كما يصنع الدلالة.

## - التّهجين

التهجين هو الجمع بين ملفوظات عدة في خطاب واحد، أو هو "مزج قصدي للغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، أو التقاء وعيين لسانيين ينتمي كل منهما إمّا لحقبة

---

[1] - سميرة الكنوسي،بلاغة السخرية في المثل الشّعبي، نقد و فكر، ع35، ص17

[2] - م، نفسه: 15

زمنية أوفئة اجتماعيّة مختلفة عن أولاهما"[1]. وهذا المزج بين الملفوظات يؤدي إلى تحقق "محكيين: محكي السارد، ومحكي المؤلف"[2]. وبين محكي السارد، ومحكي المؤلف، يحدث التعضيد أو التعارض ، وهو ما يصنع إيقاع الخطاب.

يناوب أبو حمو بين محكيِّه و محكي السّارد، والسارد بدوره ينوع في المحكي، فنكون أمام إيقاع حلزوني من جهة، وإيقاع دلالي من جهة أخرى. ولتمثل هذا المعنى نأخذ قوله: "**اعلم يا بني أنه لما خلق الله تعالى العقل قال له أقبل فأقبل، ثم قال له أدبر فأدبر. فقال الله تعالى:** "**وعزتي وجلالي لأجعلنك في أحب الخلق إلي (...) وقال صلى الله عليه وسلم:** "**أفضل الناس أعقلهم**" **وقال ابن عباس رضي الله عنه:** "**سألت عائشة رضي الله عنها (...)** "**، كما قالت الحكماء:** "**التجربة مراءة العقل، والغرة ثمرة الجهل (...) حتى قالوا الشيوخ أشجار الوقار وينابيع الأخبار**" **(...) قال:** "**فسار الرجل يقطع الأرض حتى وصل إلى البلدة التي ذكرت له في المنام (...)، روي عن المأمون أنه قال: الله تعالى:** "**يا أيها الذين آمنوا إذا جاءكم فاسق بنبإ فتبينوا**"[3]

التهجين، ههنا، ينهض على فعل الأمر (اعلم) الذي يمثل خطاب الراوي، والأفعال: "قال، روى" تمثّل خطابات الساردين، وهذا الانتقال من خطاب المؤلف إلى خطاب السارد يحدث إيقاعا في جسد النص، يجعل المعاني تدعو القارئ لتأملها وإعادة بنائها في ذهنه. ثم عند تأمل لغة الخطابات المحكية، نلاحظ كذلك إيقاعا ينشأ بينها، ومن ثم يعمل هذا التركيب على "إثارة الذاكرة الشعرية والخيال، و تأليف إيقاع التداعي الوجداني و الصوري في القراءة الأولى داخل القراءة الثانية، وفتح الدلالة على مخزون شعري متنوع، يجعلها أكثر كثافة وأشد تركيزا"[4].

هكذا ، يكون الإيقاع قد نهض على اللفظ المقتبس من القرآن الكريم أو المضمن من الشعر، أوعلى التضاد الذي صنعته السخرية، أو زمن الحكي وزمن السرد، أوالتهجين القائم على المزج بين عدة ملفوظات في خطاب واحد. وهذا الإيقاع التناصي، ولّد تناصا دلاليا ساهم في تحقيق شعرية خطاب أبي حمو.

1 - إدريس القوصيري، أسلوبية الرواية: 410
2 - بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، مجلة الفكر العربي: 99
3 - أبو حمو موسى، واسطة السلوك في سياسة الملوك: 22
4 - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي: 355

## خاتمة

في ختام هذه الدراسة، نخلص إلى أن شعرية خطاب أبي حمو قائمة على خرق قواعد اللغة العادية، وخرق قواعد التأليف العادية، إنها تبني معانيها دائما على مبدأ التنافر, سواء على مستوى اللفظ، أو مستوى التركيب، أو مستوى الإيقاع، أو على مستوى علاقة نص الخطاب بالخطابات الأخرى.

فعلى مستوى اللفظ، وجدناه مختارا، يتحرك داخل الجملة أو الأثر ككل صانعا الجمالية لما آثاره من شحنات عاطفية ولانسجامه مع باقي الألفاظ حتى غدا لؤلؤة مع باقي اللآلئ.

والحروف داخل الكلمة تشكّل إيقاعا جماليًا, و هذا ساهم في التّواصل بين الخطاب و المتلقي. وعلى مستوى الصرف باعتباره نمطا اختياريا، وجدنا ثراء الاشتقاق، كبنية استفعل، وافتعال، واستفعال، وصيغ منتهى الجموع، والنسب، وكلها ساهمت في توسيع دلالة الكلمة وعبرت عن نفسية صاحبها التوّاق إلى مدارج السيادة الدنيوية والأخروية، وقد نقل إلينا أفكاره فتفاعلنا معها.

وعلى مستوى الاستبدال بأنواعه: التشبيه والإستعارة والرمز، وجدنا خلق المنافرة التي وصفت الشحنة العاطفية، وحولت المستوى الحرفي والمعجمي إلى مستوى إيحائي وانفعالي.

وعلى مستوى التركيب، وجدناه يساهم في إنتاج الدلالة والزيادة في المعنى وتوكيده، وكذلك توسيع المخيال والتّشويق, وإحداث الإيقاع الدلالي. فالإطناب، والتقديم والتأخير، والسرد كلها أدوات ساهمت في تركيب الخطاب.

وعلى مستوى الإيقاع من سجع وجناس وتواز وتكرار وتقابل، فقد حقق التماسك اللغوي والنفسي والفني، فوجدنا أنفسنا أمام عمل سمفوني صنعه عزف الكلمات على وتر المعاني.

وعلى مستوى الأخذ، فقد نهضت شعريته على التعضيد والتعارض والإيقاع. فالتعضيد قام على الإعجاب والتبجيل والاحترام للنص القرآني والحديث الشريف وشعر البوصيري, فقد اقتبس منهم الموضوع واللغة، أو استشهد بالنصوص كاملة حينما وجد النقص أو تخيله في نفسه أو في ابنه. وأما التعارض، فقد قام على الإنكار أو السخرية،

أو التبني والتجاوز؛ تبني الأنموذج الشعري قالبا ومعارضته موضوعا، إمّا بالتشويش في الترتيب، أو بالزيادة خاصة عندما تكون الزيادة من النص ذي سلطة عليا كالنص القرآني أو الحكمة، وهذا كله ساهم في إغناء الدلالة وترسيخ القيم. وأما الإيقاع فقد نقل إلينا عمق معاني النص، من خلال الألفاظ المقتبسة، أو التضاد، أو التهجين.

وعلى العموم، فشعرية خطاب أبى حمو تنهض على وظيفتين أساسيتين: وظيفة جمالية ووظيفة دلالية. فالجمالية تكمن في أسلوب البناء القائم على حسن الاختيار و الاستخدام، وأمّا الدلالية فتكمن في القيم التربوية التعليمية.

# قائمة المصادر و المراجع و الدّوريات

القـــرآن الكريـــم
الحديث النّبوي الشّريف

## أوّلا: المصادر:


- **ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين:**

المثل السّائر في أدب الكاتب و الشّاعر، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، مطبعة الرّسائل، مصر، 1381ه / 1962م.

- **ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني:**

العمدة في صناعة الشعر و نقده، تحقيق محمّد محي الدِّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م.

- **ابن قتيبة، أبو محمّد عبد الله بن مسلم:**

تأويل مشكل القرآن، شرحه و نشره السّيّد أحمد صقر، دار التّراث، القاهرة،ط2، 1973م.

- **ابن منظور، أبو الفضل جلال الدين:**

لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1412ه / 1981م.

- **التلمساني الحافظ التنسي:**

نظم الدرّ و العقيان في بيان شرف بني زيّان، ملوك الدّولة الزيانية، تقديم و تحقيق و تعليق بوطالب محي الدِّين، الدِّيوان الوطني للمطبوعات الجامعية، د ت.

- **التوحيدي أبو حيان:**

الإمتاع و المؤانسة، تح أحمد أمين، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د ط، د ت

- **الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر:**

البيان و التبيين، ج1، تح: عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، د ت

- **الجرجاني عبد القاهر:**

1- دلائل الإعجاز، تصحيح و تعليق محمّد رشيد رضا، دار المعرفة للطّباعة و النّشر، لبنان، 1978م.

2- أسرار البلاغة، صحّحها الإمام محمّد عبده و علّق على حواشيه: السّيد/ محمّد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988م.

- **الزياني أبو حمو موسى:**

واسطة السلوك في سياسة الملوك، مخطوط، تونس، 1279م.

- **الأصفهاني أبو فرج:**

الأغاني، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1992م.

- **ديوان** ذي الرّمة:

شرح عبد الرّحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2006م

- **ديوان** عنترة:

شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 2007م

- **ديوان** المتنبي

شرح ناصف اليازجي، م2، دار صادر، بيروت، لبنان، ب ط ت

- **ديوان** أبي تمام

شرح شاهين عطية، دار الكتب العلمية، لبنان، ط3، 2002م

- **ديوان** ابن زيدون

دار بيروت للطّبع، لبنان، 1979م

- **ديوان** البوصيري

دار المعرفة، تحقيق محمّد بن سعيد البوصيري، بيروت، لبنان، ط1، 2007

- **العسكري أبو هلال:**

الصناعتين: الكتابة و الشعر، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم/ علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1986م.

- **الفيروز آبادي:**

القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2007م.

- **قدامة بن جعفر:**

1-نقد الشعر: تحقيق و تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت

2-نقد النثر: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1402ه / 1982م.

3-جواهر الألفاظ، تحقيق محمّد محي الدّين عبد الحميد، المكتبة العلمية.

- **القرطاجيني حازم بن محمّد بن حسن:**

منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966م.

- **القزويني الخطيب محمد بن عبد الرحمن:**

التلخيص في علوم البلاغة، ضبط و شرح الأديب الكبير الأستاذ المرحوم عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت.

- **المبرد أبو العباس محمد بن يزيد:**

1-المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت.

2-الكامل في اللّغة و الأدب، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط، 1999م.

- **اليازجي زهير مصطفى:**

المعلّقات العشر، دار القلم العربي، ط10، 1998

- **يعيش موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش النّحوي:**

شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، لبنان.

## ثانيا: المراجع:


- **إسماعيل عز الدين:**

1- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط2، 1998م.

2- التّفسير النّفسي للأدب، دار العودة، بيروت، 1988م

- **إسماعيل يوسف:**

المقامات: مقاربة في التّحوّلات و التّبني و التّجاوز، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007م.

- **بسيسو عبد الرحمن:**

قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

- **البطل علي:**

الصورة في الشعر العربي حتي أواخر القرن الثاني للهجرة، دراسة في أصولها و تطورها، دار الأندلس، ط2، 1981.

- **بقشي عبد القادر:**

التناص في الخطاب النقدي و البلاغي (دراسة نظرية و تطبيقية، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2007م

- **بلعلي آمنة:**

تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002

- **بوحوش رابح:**

البنية اللّغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م.

- **الجوزو مصطفى:**

عن الأساطير العربية و الخرافات، دار الطليعة، بيروت،ط2، 1980م.

- **جودة عاطف:**
الرّمز الشِّعري عند الصّوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983م.
- **الجيلالي عبد الرّحمن بن محمد:**
تاريخ الجزائر العام، المطبعة العربية، ط1، 1955م.
- **حاجيات عبد الحميد:**
أبو حمو موسى الزياني، حياته و آثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م
- **حبّار مختار:**
1-الشّعر الصّوفي القديم في الجزائر: إيقاعه الداخلي و وظيفته، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1997
2-شعر أبي مدين التلمساني ( الرّؤيا و التشكيل ) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.
- **حساني أحمد:**
المكون الدلالي للفعل في اللسان العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993م.
- **حسان تمام:**
اللغة بين المعيارية و الوصفية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1992م.
- **حشلاف عثمان:**
1-التراث و التجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
2-الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر،2000

- **الحمداوي العربي:**
شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1998م.
- **خطابي محمد:**
لسانيات النص ( مدخل إلى انسجام الخطاب )، المركز الثقافي العربي، المغرب ، 1991.
- **خفاجي محمد عبد المنعم:**
الأدب في التّراث الصّوفي، دار غريب للطباعة و النّشر، د ت
- **خليل سيد أحمد:**
المدخل الى دراسة اللغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1968.
- **ديب أبو كمال:**
في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1987م.
- **الدّاية فايز:**
علم الدّلالة العربي، النظرية و التّطبيق، دراسة تأريخية تأصيلية نقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1988.
- **دربال ماهر:**
الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب.
- **الرافعي مصطفى صادق:**
إعجاز القرآن و البلاغة النّبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، د ت
- **رماني إبراهيم:**
الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991م.
- **زايد علي عشري:**
استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997

- **زبدة بنعزوز:**

دراسة المشتقات العربية و آثارها البلاغية في المعلقات العشر، (دراسة إفرادية، تحليلة، تركيبية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989

- **الزيدي توفيق:**

مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دار سراس للنشر، تونس، ط1، 1987م.

- **رزق صلاح:**

أدبية النص ( محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي )، دار غريب للطباعة و النشر و التّوزيع، القاهرة.

- **السامرائي إبراهيم:**

فقه اللغة المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1983

- **سامي سحر:**

شعرية النص الصوفي في الفوتحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005

- **ستّار ناهضة:**

بنية السّرد في القصص الصوفي ( المكونات و الوظائف و التقنيات )، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003

- **السّد نور الدين:**

الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر

- **السعدي عبد الرّحمن بن ناصر:**

قصص الأنبياء، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط2، 1426ه / 2005م.

- **سعيدة خالد:**

حركية الابداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م

- **سعيد أحمد أدونيس:**
- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983،
- سياسة الشعر ( دراسات في الشعرية العربية المعاصرة )، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م.
- **سعيد محمد اسبر / بلال جنيدي:**
معجم الشامل في علوم اللغة العربية و مصطلحاتها، دار العودة، بيروت، ط1، 1981م.
- **سويدان سامي**
في دلالية القصص و شعرية السّرد، دار الآداب، ط1، 1991م.
- **الصّائغ عبد الإله:**
الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية ( الحداثة و تحليل الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999
- **الصّالح صبحي:**
دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط10، 1983
- **طول محمّد:**
البنية السردية في القرآن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1981
- **عامر أحمد فتحي:**
من قضايا التراث العربي، دراسة نصية تحليلية مقارنة، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط1، 1985
- **عبد الجليل أبلاغ محمد:**
شعرية النّص النثري، مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، الدار البيضاء، ط1، 1423ه/ 2002
- **عبد المطلب محمد:**
البلاغة و الأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1984
- **عياد شكري:**
موسيقى الشعر العربي، القاهرة، ط1، 1968م

- **عطيّة مختار:**

التّقديم و التّأخير و مباحث التّركيب بين البلاغة و الأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطّباعة و النّشر، الإسكندرية، 2005م.

- **العشماوي محمد زكي:**

قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1979

- **العكش منير:**

أسئلة الشعر في حركة الخلق و كمال الحداثة و معرفتها، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 1979م.

- **عميش عبد القادر:**

شعرية الخطاب السردي ( سردية الخبر )، منشورات دار الأديب، وهران، 2007م.

- **عويضة كامل:**

حاتم الطّائي شاعر الجود و الكرم، دار الكتب العلمية، ط1، 1994

- **عيد رجاء:**

البحث الأسلوبي ( تراث و معاصرة )، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1993

- **العيد يمنى:**

1- في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983

2- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999

- **الغذامي عبد الله محمد:**

1- الخطيئة و التكفير، من البنيوية الى التشريحية، النادي الثقافي، جدّة، ط1، 1985

2- الموقف من الحداثة و مسائل أخرى، دار البلاد، جدّة، ط1، 1987

3-تشريح النص ( مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، دار الطليعة للطباعة و النّشر، ط1، 1987
4- المشاكلة و الاختلاف، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1994
- **غريب روز:**
النقد الجمالي و أثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، 1993
- **فضل صلاح:**
1-انتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع، القاهرة، 1988
2-أساليب الشعرية المعاصرة، مكتبة غريب، القاهرة، ب ط ت.
- **قادري عمر يوسف:**
التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشّكل و المضمون، دار هومة، الجزائر، د ت
- **قاسم سيزا:**
بناء الرِّواية، (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ )، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.
- **قطب سيد:**
التّصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشّروق، ط7، 1987م.
- **قوصيري إدريس:**
أسلوبية الرّواية، ( مقارنة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ )، عالم الكتب الحديث، ط1، 2008
- **كمون زهرة:**
الشعرى في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر، ط1، 2007م.
- **لحميداني محمد:**
بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000

- **ماجد ولين شرف الدين:**
بيان شهرزاد، ( التشكلات النوعية لصور الليالي )، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001
- **مباركي جمال:**
التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003م.
- **مبارك زكي:**
1-النثر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ج1، ط2
2-المدائح النبوية في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1935م.
- **محمد بن عبد الرّزّاق:**
علل النحو، تحقيق محمود محمد محمود نصار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.
- **مرتاض عبد المالك:**
1-شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، ( تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية )، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1414ه / 1994م
2-آ، ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليالي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992م.
- **مفتاح محمد:**
1-استراتيجية التناص، (تحليل الخطاب الشعري )، دار التنوير للطباعة، الدار البيضاء، 1985
2-دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، المركز الثقافي ، الدار البيضاء، 1986
3-مشكاة المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان

- **المسدي عبد السلام:**

الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982

- **الملائكة نازك:**

قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت، ط2، 1981

- **المومن قاسم:**

شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الأردن، ط1، 2002

- **ناصف مصطفى:**

1- الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983

2- نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981

- **ناظم حسن:**

مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994

- **ناوري يوسف:**

الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1،ج2، دار توبقال للنشر، ط1، 2006

- **وافي علي عبد الواحد:**

فقه اللغة، دار نهضة مصر للطباعة و النشر

- **يوسف حسين عبد الجليل:**

التمثيل الصوتي للمعاني، ( دراسة نظرية و تطبيقيةفي الشعر الجاهلي)
الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1418ه / 1998

## المراجع المترجمة:

- **باختين ميخائيل:**

شعرية دستوفيسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ( مراجعة الدكتورة حياة شرارة )، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986

- **بارت رولان:**

1-الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1985

2-النقد و الحقيقة، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1985

- **رولان بارت و جيرار جينيت:**

من البنيوية إلى الشّعرية، تر: غسّان السّيد، دار نينوا، سوريا، ط1، 2001م.

- **تودوروف تزفيطان:**

في الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة، المعرفة الأدبية، الدّار البيضاء، ط1، 1987

- **جينيت جرار:**

جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986

- **ريكو بول:**

نظرية التأويل، ( الخطاب و فائض المعنى )، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003

- **ساموبل تيفين:**

التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007

- **كوهن جون:**

بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي / محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

- **لومبار جاك:**

مدخل الى الاثنولوجيا، تر: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997م.

- **مورو فرانسوا:**

البلاغة، ( مدخل لدراسة الصورة البلاغية )، تر: الولي محمد، الحوار الأكاديمي الجامعي، ط1، م.1989

- **ياكبسون رومان:**

- قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988م.

- مفهومات في بنية النص، تر: وائل بركات، دار معد للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996م.

## الدّوريات و المجلاّت:

- الأخضر جمعي، المقاييس الأسلوبية في المنزع البديع للسجلماسي، مجلّة اللّغة و الأدب، ع05، **1984**م، الجزائر.
- محمد عبد المطلب، النّحو بين عبد القاهر الجرجاني و تشومسكي، مجلّة فصول، ع01، **1984**م.
- علي العش، مساهمة في التعريف بالسيميائية الأدبية، الحياة الثّقافية، تونس، ع36، **1985**م.
- نسيم الهادي، إيقاع اللّغة و لغة الإيقاع، نقد و فكر، ع10، **1985**م.
- نعيم اليافي، عودة إلى موسيقى القرآن، التراث العربي، ع25، **1986**م.
- بشير القمري، مفهوم التّناص بين الأصل و الامتداد، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع60 / 61، **1989**م.
- عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشّعر العربي المعاصر، مجلّة الوحدة، المغرب، عدد مزدوج، 82/ 83، **1991م**.
- أحمد يوسف، بين الخطاب و النّص، تجليات الحداثة، وهران، الجزائر، ع01، **1992م**.
- محمد العمري، الهزلي و الشّعري، علامات، ع05، **1996**م.

- سميرة الكنوسي، بلاغة السّخرية في المثل الشّعبي، نقد و فكر، ع35، **2001**م.
- أحمد حاجي، مطاردة النّص، الأثر، جامعة ورقلة، ع03، **2004**م.
- محمد طه حسين، التّناص في رأي ابن خلدون، نقد و فكر، ع32، **2007**م.
- محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية و النقد الأدبي، نقد و فكر، ع22، **2007**م.

# الفهــرس

الموضوع الصّفحة

**الفصل الثالث: شعرية البنية الصوتية و الإيقاعية**



**الفصل الرّابع: شعرية الأخذ ( التناص )**